

الروحانيّة والعناصر الأربعة

نسرین بیاوی / باحثه، تونس

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مقدّمة:

إنّ تحديد الفترات الفنّية وضبط تيّاراتها عبر العصور لا يعدو أن يكون ضرورة أكاديمية، لا ترسم بدقّة واقع التطوّرات الفنّية ومراحلها، ذلك أنّ تداخل ملامحها، ممارسة وتنظير، غير واضح المعالم، لا من حيث بدايتها ولا نهايتها. إلّا أنّ مسارها يعرف فترات كمون وبروز فازدهار ثم انحدار، لكن دونما أقول أبداً. إنّ ملامح كل التيّارات تبقى في التفاعلات الفنّية، وتحولاتها قابلة للحضور في بعض سماتها المميّزة إنّ تلميحا أو تصريحاً وفق تحولات التّعامل مع مادّتها ولونها كما في العناصر الأربعة مثلاً، الشّيء الذي له وثيق الصّلة بالعناصر التّشكيلية والأشكال الفنّية ومضامينها التّصويرية.

قراءة تشكيليّة

وجماليّة من خلال

بعض النّماذج

الفنّية في الفترة

الكلاسيكيّة

وبدايات الفترة

المعاصرة

إنَّ تحولات التعامل مع هذه العناصر المادية الأربعة في استعمالها في حالتها الطبيعية أو الاصطناعية أو الصناعية قد جعلها عند صنعها واستعمالها في التسيج الفني بمثابة الحامل له مظهرات مختلفة. لقد أدرك الفنانون، منذ القدم، أنَّ جودة المادة اللوتية وحسن انتفاعها وإعدادها، يدوياً أو صناعياً، يؤثر إيجابياً في نوعية العمل الفني من حيث مضمونه الجمالي والرمزي التعبيري، بل إنَّ ذلك يساهم كثيراً في تحولات تطل المضامين نفسها إذ كثيراً ما يتغير مدلول اللوحة بحكم نجاح الفنان في اختيار عناصرها التشكيلية. إنَّ تاريخ الفن شاهد على مدى تفاعل التحولات في التعامل مع العناصر المادية وعلاقتها مع المضامين من ناحية، وإسهام التحولات في العناصر التشكيلية في علاقتها مع المضامين من ناحية أخرى. وسوف نتبع هذه التحولات ونتناولها بالتحليل لنقف على مدى ما وصل إليه هذا التعامل في الفن الكلاسيكي وبدايات الفترة المعاصرة من خلال أمثلة من تاريخ الفن تحلّد أهم التحولات التي شهدتها مختلف المخططات الفنية. يعتبر المنهج التمثيلي من بين التوجهات الفنية التي عاينت عصر النهضة وما قبلها حتى سائر المدارس الكلاسيكية والكلاسيكية المحدثة، وقد كان نقطة البداية في المنهج التاريخي للفن الذي تأسست من خلاله عديد التوجهات والأنماط الفنية المعارضة والمؤيدة والمستتبعة والمتأثرة.

فما هي سمات هذا المنهج ومميزاته؟ وفيه تكمن مظهراته وأهدافه ومواقفه من العناصر الأربعة من خلال تعامله معها؟

1- مظهرات مفهوم الرّوحاني في الممارسة الفنية في الفترة الكلاسيكية وتأثيرها على تجلي العناصر الأربعة: التمثيل الرّوحاني؛

قبل الشروع في البحث عن حضور العناصر الأربعة في الممارسات الفنية في الفن « المعاصر »، لا بد أن

نقف عند أهم المحطات التاريخية التي سبقت تلك الفترة لرصد أهم التحولات التشكيلية. فالفترة التاريخية التي سبقت القرن العشرين كانت مهتأة لدفع الفن نحو آفاق أكثر رحابة، أثرت المجالات الثقافية بمفاهيم جديدة كانت السبب الرئيسي في تحول الرّوى الفنية وتغير موادها ووسائلها، فالتّخذ الفنّ منحى مغايراً وموفقاً جديداً من المادة عموماً ومن العناصر الأربعة خصوصاً، آلت إلى تحولات فنية في المضامين وعناصرها التشكيلية، تلاؤماً مع عصر النهضة.

كيف برزت هذه العناصر الأربعة في الرّسم من خلال روى الفنانين التمثيلية؟

قد يرتبط التمثيل بعوالم روحانية ميتافيزيقية تتجاوز الواقع وترتفع به نحو مفاهيم متعالية وتقترب بكلّ ما هو ذهني، حيث ورد تعريف الرّوحاني حسب قاموس لاويش بكونه في «مرتبة العقل والرّوح... له حيوية الدّهر ودقة الذّكاء... وقاء للعلوية القصوى (1)». وهنا يحاول الفنان الاستناد إلى الإيهام ليبلغ المقاصد التي يروم نقلها إلى ذهن المشاهد حيث يتجلى المشهد عبر صور مجرّدة مليئة بالمعاني والدلالات الخفية التي يمكن أن يكون دنيّة أو طوفوساً أو وقائع حتى وإن كانت أسطورية أثرت في نفوس البشرية. فهذا النوع من التمثيل (الرّوحاني) أعتمد خاصة من قبل رجال الدّين بهدف تبليغ بعض المواقف الدّينية وتمريها إلى الأذهان، فهي تخاطب الرّوح وتنشد عوالم ميتافيزيقية تتجاوز الواقع وتتعلّق بالذّات الإلهية وبالدين وبالأخرة بطريقة سلسلة تعتمد في الرّسم على الألوان والخطوط. وقد ترتبط جلّ هذه المشاهد وتستند إلى العناصر الطبيعية كالملائكة الشّابحة في الهواء أو مفهوم التّعالّي الذي يجعل كل الأجسام تنطير في الهواء بعيدة عن كل ما هو ماديّ وأرضي نحو عوالم ميتافيزيقية ما وراثة.

لا يقتصر المنهج التمثيلي على فترة زمنية محدّدة بل إنه برز بأشكال متباينة وفي حضارات وعهود مختلفة، خاصة في العالمين اليوناني والرّوماني. إنه منهج يرتكز على نقل مشاهد تاريخية أسطورية ميتافيزيقية أو متعلّقة

الشخص فيما تحدّد الخطوط الصّلبة المستقيمة منها والمائلة البناء وبعض المجاديف.

إنّ ما نلمحه جيّلاً منذ أوّل وهلة حيال هذا المشهد هو الحضور المسيطر لعنصر الماء وطغيانه باعتباره المحرك الأساسي لهذا المشهد. وقد تمعّد الفنّان ذلك لإثارة مشاعر الرّغبة في نفوس المشاهدين ولجعلهم يعيشون هول تلك اللحظة، لحظة «الطوفان» كما تعكس أبعاداً روحانيّة وهو ما يفسّر تموقع هذا العمل الذي وضع في واجهة من واجهات الكنيسة إضافة إلى كبر حجم العمل الذي يزيد في إبراز ما يمكن أن يؤلّ إليه انسياب عنصر الماء (الطوفان) من مأس تؤكّد قوّة الطبيعة بما تتضمّنه من عناصر.

لقد سجّل الفنّان لحظة انغماس الأرض في الماء وما يفرّزه هذا الحدث من فزع في قلوب البشريّة الساعية إلى النجاة بشي السبل، حيث لا مهرب ولا ملجأ لها. وهو يرسم، من خلال ذلك، إلى استجلاء علاقة الإنسان بالكون، كما يحاول مايكل أنجلو من خلال هذه الجداريّة، كيف مصير الإنسانيّة حال حدوث كارثة طبيعيّة. وعلى قوّة الظواهر الميتافيزيقيّة الطبيعيّة، وقد جتّز عنها باللون الأزرق الفاتح الطاغى المؤكّد على حضور الماء كعنصر أساسي في هذا المشهد الذي يرمز إلى أهمّ المفاهيم والمعايير التي تميّز عصر النهضة الذي اتّخذ من المنهج العقلاني مقياساً لبلوغ الجماليّة المثاليّة، ممّا نتج عنه تطوّر في المعارف الفنّيّة والنظريّة. لقد طبع هذا التوجّه الإنساني عصر النهضة حيث جعل فنّانها الإنسان محور العالم كلّ ومقياساً له، متّبعين طريقة الرّسم الخطي وربط المضامين التصويريّة بالكائن البشري على اختلاف تواجده مع العناصر الطبيعيّة في الفنّ الذي اتّخذ منحى روحانيّاً ماورائيّاً متعلّقاً بالعقابب والجزاء أو باليوم الآخر وهو ما يفسّر جداريّة (Le jugement dernier 1541 - 1587) «يوم الحساب» لمايكل أنجلو التي ارتبطت بموضوع ديني تبرز عظمة الخالق وقدرته أمام ضعف البشريّة وعجزها في يوم الحساب (أنظر الصّورة رقم 3-2).

بالأنشطة اليوميّة التي يقوم بها الكائن البشري، إضافة إلى مشاهد طبيعيّة تظهر في بعض الجداريات التي ميّزت عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس



عشر والتي يبرز حضور العناصر الطبيعيّة فيها جيّلاً كعنصر الماء الذي طغى على جداريّة «مايكل أنجلو» «الطوفان» Le déluge سنة 1508 وتحديدًا في جزء من هذه الجداريّة (الأقواس) (أنظر الصّورة رقم 1).

صورة رقم (1): ميكل أنج، جداريّة «الطوفان»، 1905، (مشهد عام للفتّة)، الكنيسة سكستين.

Michel-Ange, (détail) de fresque de la voûte, « Le déluge, 1905 ; vue générale de la voûte de la chapelle Sixtine.

تبدو الألوان في هذه الجزئيّة من العمل باهتة تعبّر عن حالة الشّخص وعن هول تلك اللّحظة التي تغلب عليها الرّماديّات بشكل كبير، ذلك اللون المحدّد للون السّماء وللون الماء بنفس الدّرجة الضوئيّة تقريباً كما ميّز هذا اللون بعض الشّخص المذعورة العاريّة حيناً والمكسوة حيناً آخر والتي بدت وجوهها شاحبة وأعناقها مشرّبة، وتجنّج لنا بعض الألوان كالأزرق الفاتح والبيّتي المميّز لقميص ورداء بعض الشّخص والبيّتي الذي يمثل لون البناء في ظلّ هذا الطغيان للألوان القائمة. تتراوح الخطوط بين اللّين الذي يمثّل حركة الرّياح والماء وكذلك الغيوم في السّماء وأجساد



الصورة رقم (3) : إعلان الملائكة عن الحساب الأخير (جزء)
Les anges annoncent
le jugement dernier (détail)



الصورة رقم (2) : داخل كنيسة سيكستين في خلفية المشهد
جدار طاولة التفتحية مع الحساب الأخير 1541- 1587
Intérieur de la chapelle Sixtine à l'arrière plan le
mur de l'autel

وتحدّد جزئية من عمله «الطوفان» لحظة إعلان الملائكة عن يوم البعث وقد مثلها إيمانيل أنجلو من خلال شخص شبيه عارية، متداخلة بمسبل البعض منها بعضي ينفخون من خلالها وسط كوكبة هائلة من المياه المتدفقة التي تميّزت باللون الأزرق على اختلاف تدرجاته ممّا يدعم لحظة هيجان الماء فيما يحاول البعض الآخر البحث عن سبل النجاة من الغرق.

لم يتردّد الفنان في الاستناد إلى بعض التباينات اللونية كالألوان المتكاملة: الأحمر والأخضر، أو الألوان العازّة والباردة كالأحمر والأزرق لغاية شدّ انتباه المشاهد ومزيد التأثير فيه إضافة إلى الاختلاف في طرق توظيف الخط، كالخطوط اللينة المميّزة للما ولأجساد الشخص مقارنة بالمصّتي ذات الخط المستقيم التي تعطي للمشهد اتجاهات متعدّدة في قراءتها. وبالتالي فالعناصر التشكيلية من لون وخط تؤثر في المضمون التصويري تبعاً لتوجّه الفنان وحسب الهدف الذي يرنو إليه والذي يبدو من خلال هذا المشهد



الصورة رقم (5)

Nicola Poussin « Le ravissement de Saint - Paul,
148x120 cm, 1649-1650, Huile sur toile, musée
du louvre, Paris

Cortona, Triomphe de la divine, providence
1633-1639 (أنظر الصورة رقم 4). يحوي هذا
العمل شخصاً محلقاً في الفضاء ، عائمة في الهواء
ساعداً في ذلك تموضع العمل في السقف مما يدفع
المشاهد إلى التوجّه بالنظر إلى أعلى وتأمّل شاعة
السّماء وامتدادها ذلك الذي نتيجته خاصّة من خلال
مجاورة الشّخص للإطار المعماري، كما نتبين دور
عنصر (الريّح) في رفع الشّخص إلى الأعلى وقد
اعتمد الفنّان على الظل والضوء والألوان الداكنة
والفاتحة لإبراز العمق والامتداد الفضائي كما استند
إلى الألوان المتكاملة، الأحمر والأخضر المتناثرة في
الفضاء تناثر الشّخص.

إنّ تطاير الشّخص في الفضاء له مدلولات
عديدة في الفن الكلاسيكي ترتبط أساساً بالروحانيات
وبالميتافيزيقا باعتبار أنّ هذا التطاير إلى القوق يحيل



الصورة رقم (4): بياترو داكورثونا، انتصار التقدير
الإلهي، 1633-1639، جدارية سقف روما بالازو
باربريني (جزئية)

Pietro da cortona, Triomphe de la divine
providence, 1633- 1639, fresque plafond, Rome,
palazzo Barberini (detail).

إلى مفاهيم التّعالّي والسّموّ وإلى الرّقي نحو عوالم لا
محدودة. فمن خلال بعض التفسيرات لهذا العمل نتبين
اعتماد الفنّان الخداع البصري حيث «تتطوّر الأشكال
بكل حرّية وتتجاوز عبر خدعة بصرية الإطار المعماري،
في خداع للعين. ففتحة السّماء والريّح التي ترفع
الأغطية والصور المرئية من أسفل إلى أعلى في التناظر
الجريء تعطي الخدعة بأنّ الخيالي قد غمر الواقع وأنّ
الضياء الذهبي المتفاني قد وُجد المشهد ؛ إنّ الألوان
التي تحمل التأثير القينيسي تؤكد على مراكز الدلالات
وتحرّك الكل (3)». يضيف هذا المشهد نزعة روحانيّة
تستشفّها من خلال هذا التّعالّي للشّخص في الفضاء
وفي المطلق، كما تتجلّى خلفيّة هذا المنزع الرّوحاني
الذي يسم الفترة الكلاسيكيّة والتي تُرجع أغلب الظواهر
وخاصّة منها تلك التي لا يطالها العقل المجرّد إلى
الماورائيات. فإذا كل ما يتحرّك دليل على ماله من صلة
بالحياة التي يطالها الخيال المطلق في تصوّراته في إحيائيّة

العمق السّفلي والعلوي باحثاً عن موقع ارتكاز، يكون للمنطق مرجعاً يضمن دلالاته تلافياً لخدعة بصرية، تعكسها دلالات الألوان كرمز للعناني المتداخلة في الشّكل ومضامينه. فإذا الكلّ يطمح إلى الارتفاع والعلو من خلال التّلاشي والانسياب بمفعول الهواء الدافع إلى الفوق تماماً كما يستسيغه مبدأ التّشوّ والتّظوّر المبني على قاعدة المادّة المتصاعدة في تحولاتها لتصفو خلال مراحل تواجدها فتستحيل في شكلها وتكتلها شيئاً فشيئاً إلى ما لا يرى ثمّ إلى ما لا يدرك إلّا بما يستطيعه الإحساس الماورائي. عندئذ تتحرّك الأشكال بكلّ حرّيّة وتطفو متمردة عن الأطوار المادّي، تسيّرها ظواهر خفيّة وقد أذابتها وحلّلت مكوّناتها المادّيّة. إنّنا إذن نلجّ إلى تواجد دقائق كلّ المكوّنات المادّيّة في مراحلها العليا حيث يفضي اندماجها وانصهارها إلى تواجد لامادّي في عالم الماورائيات لا ندرک منه ولا من مؤثراته ودلالته إلّا الرّيح والهواء لتسمو إلى مفاهيم تفوق مدارکنا، لا تطالها إلّا عبقريات بعض الفنّانين

في بحثهم في تماهيات الفضاء وفي الهواء ورغبتهم في الإحساس به بما يؤوّل بهم إلى حنا الأرتواء والغوص فيه وما تولّده تلك اللّحظة من شعور بالحرّيّة والانفراد اللّامادي الذي يحيي فينا قوّة التّواجد اللاشروط والذي يتخلّص من قيود الوجود المادّي والانتماء إلى عالم خارجي عمّا يعيشه الإنسان العادي. وهنا تكمن قوّة الانسلاخ ممّا هو متعارف إلى مجالات تصعب على الكائن المادّي وهو ذات الأمر الذي نتحسّسه من خلال عملي «نيكولا بوسان» «صعود سان بول» حيث تتبيّن من خلال العمليين تشابهاً كبيراً لا يفصل بينهما سوى بعض الفوارق. حيث تبرز لحظة التخلّص والانسلاخ من مكبّلات العالم المادّي ولحظة الصّعود إلى أعلى نحو العالم الفوقي الذي يتعالى عن المادّي. يبرز العمل الأوّل المنجز سنة 1643 (أنظر الصّورة رقم 5) لحظة صعود القديس «سان بول» بردائه الأحمر وهو يتوسّط أربعة شخوص تقوم بدفعه نحو الأعلى، ترتدي الشخصية الأولى رداء أزرق أمّا الشخصية الأخرى فترتدي رداء أصفر فيما بدت الشخوص الأخرى أسفل

القديس عاريّة. أمّا الجزء السّفلي من هذا العمل فيمثّل الأرض بجبالها وامتدادها. تتراوح فيها الألوان بين الحارّ والبارد، محدّدة للتّباين الذي أضفى على الصّورة تفاعلاً: تتأوّل القديس بهذه اللّحظة، لحظة علوّه إذ طغى على الخلفيّة اللون الأزرق. لون السّماء والهواء ممزجاً ببياض يملأ الجوّ نقاء وصفاء. تعمّد الفنّان من خلال هذا العمل إبراز هذا التّقسيم الثّلاثي بين السّفلي المتمثّل في الأرض والعلوي والمتمثّل في السّماء وما بينهما الهواء الذي يحمل الشخوص والقديس نحو الأعلى. وبالتالي يبدو حضور عنصر الهواء اللّامادي وغير المرئي من خلال تموقع الشخوص وانسيابها داخل الفضاء الفسيح الذي غلب عليه اللون الأزرق، لون الامتداد والعمق وهو ما نتبيّه من خلال عمل «نيكولا بوسان» الثّاني والذي يحمل نفس العنوان ويتناول نفس اللّحظة، لحظة صعود القديس والتي أنجزها بين سنتي 1649-1650 (أنظر الصّورة رقم 6).

لقد تقلّص عدد الشخوص ليصبح ثلاثة، حاملة لأجسامها ممّا يشي إلى الملائكة وممّا يساعد على عمليّة الصّعود بالقديس. هذا بالإضافة إلى حضور العنصر الجهماريّ الذي يؤكّد حضور المنظور والعمق. ينقسم هذا العمل كذلك إلى ثلاثة أجزاء: العلوي السّمائي والسّفلي الأرضي والأوسط أي الهواء الذي يحمل الشخوص. بدت الخلفيّة، على عكس العمل الأوّل بألوان شاحبة يغلب عليها الرّمادي والبني ممّا يحيل إلى إمكانية استدعاء عنصر آخر من العناصر الأربعة وهو الماء (المطر، الغيوم)، إضافة إلى التراب والهواء وفيه إحالة على بركة هذه اللّحظة.

جسد هذا الفنّان ما اتّصل بذلك القديس من أحداث ارتبطت بمولده وكانت سبب انهياره كما كان إعجابه العميق بإقلاع القديس إلى السّموات العلى مصطحباً الملائكة في اختراقها الأجواء في انسياب حرّ لا تطاله إلّا الكائنات الرّوحانية الماورائيّة، وهي تعبير عن ذلك المستوى الرفيع من الإعجاب والغبطة. ويظهر أنّ هذا الإحساس قد غمر العديد من فنّاني الفترة الكلاسيكيّة



الصورة رقم (6)

Nicola Poussin « Le ravissement de Saint - Paul
415x30cm, 1643, Huile sur toile, Florida

المذكورين سابقاً والمجسدين للحظة الانفصال عن الأرض نحو السماء ونحو الهواء الرّحب للتمنّع بلذة الانفلات من الأرض والإحساس بالانتماء إلى عالم الماورائيات ، هذا العالم الشاسع والممتد الذي تغيب فيه الحواجز . لقد انخرط الفنّان في ذلك في ما اعتاده فنّانو الفترة الكلاسيكية وذلك من خلال خدمته للكنيسة والاستجابة إلى متطلبات العصر ، مخلاً فكرة «التعالّي» في مفهومها الدّيني بما تعنيه من ارتفاع إلى السماء في أجواء تغمر الكائن بإحساس الغبطة ، سواء كان ذلك بفعل إرادي أو حتى في سياق المسار المحتوم للتعالّي وهو مفهوم ديني لازم بعض المعتقدات والأساطير حتى أصبح متعلقاً بالماورائيات . ويظهر من خلال كل ذلك أنّ المسار الذي اختصّ به هذا القديس أصبح مطمح البشر ومدار سعيهم لأنّه ، فطرياً ، مترع البشر السّاعي دوماً إلى الطّيران في هذا الفضاء الرّحب للسّباحة في هوائه متملاً بالملائكة والكائنات الماورائية وفي كل ذلك لذّة ماديّة جسديّة يتخلّص فيها الكائن من كئلته ، وهي لذّة روحانيّة ينقطع فيها البشر إلى عالم من الماورائيات يسوّب فيها الجسد ويتحوّل إلى رمزيّة ملاكيّة تخلص إلى تنافؤ هذه الكائنات وصفائها علوّاً وكبريّةً وارتفاعاً.

تبرز علاقة التمثيل بالرمز من خلال لحظة استحضار الفنّان لصور مخياليّة تتعلّق بالفكر الجمعي كما تتعلّق برسّيات لأفكار دغمانيّة متصلة وجامدة يحوّلها الفنّان إلى صور تتشكّل عبر جملة من الرّموز التي تحيل في تملّحها إلى أفكار قد تتعلّق بالأسطورة . فعلاقة الرّمز بالتمثيل تكمن في كينيّة توظيف الفنّان لرموز بشكل تمثلي تحاكي الواقع ليبرز من خلالها فكرة أو ليكون بها مشهداً قابلاً للتأويل متعدّد القراءات وهو ما تنبّهت في بعض الأعمال الفنّيّة التي تربط بعض العناصر الطّبيعيّة برموز كالنّار التي ترمز للطفوس الماجوسية وللعبادة ، أو القرباب الذي يرمز إلى بعض الآلهة حينما يتشكّل أو ينحت أو يرمز لمنشأ البشريّة ، أو كالعالم الذي يرمز للتقاء وهو رمز لطالما راود بعض الأفكار

فانبروا في تسجيلها حتى صارت سمة تميز هذه الفترة حيث تتصل أعمالهم بمفهوم الارتفاع والعنق الممتد على عنصر الهواء والفضاء ، الذي ترمز إليه عناصر يحركها الهواء وتطفو بها أجنحة الملائكة الطائرة في الأجواء المتعالية عن المادّة . ممّا يجعل من العمل (المشهد) مجالاً يدعو للتأمّل والتفكير حيث ولا يكون موضوع اللّوحة إقلاع الصّور كما هو الشّأن لدى فنّاني الباروك . لقد كان المحتوى الرّوحاني والرمزي الذي ناقشه الفنّانون في المحاضرات الأكاديميّة قائماً على الإغراء البصري . على عكس التّأثير التّقييمي لحجم المجموعة الموضوعيّة في الهواء ، فإن الدّقة الهندسيّة والمجرّدة كذلك للإطار وحضور الكتاب والسّيف والشّهد الممّحد بأبعاده ولكن الشاسع بأفقه هي عديد الحوافز على التفكير» (4) وبالتالي فإن أغلب العناصر المكوّنة لهذا العمل تدعو إلى التّأويل والتفكير في ما تحمله ورامها من معان ومقاصد .

هذا ما سمى "نيكولا بوسان" إلى إبرازه في العمليّن

الذبيّة والأسطورية. كما يحيل الماء إلى الخصوبة وهو ما نتبته في بعض الأعمال الفنيّة مثل "ولادة فينوس" حيث التقى عنصر الماء بفينوس المستقلّة على البحر ليرتبط العلاقة الثلاثيّة بين الأسطورة والكائن البشري والعناصر الأربعة.

II- استتبعات تحوّل الفكر الجمالي والبحث عن الجوهر في العناصر الأربعة في الفنّ المعاصر :

لتحقيق ما يصبو إليه الفنّان من تقدّم والاستفادة من الثروة على الفنّ القديم، كان عليه أن يعيد النظر في ما فرضته الجماليّة التقليديّة المتعارفة آنذاك، وذلك قصد تنبّي مفاهيم تقديميّة تضمن ما يحلم به الفنّان من تقدّم وتخلص من الأفكار التقليديّة التي طرحها الفلاسفات اليونانيّة (لدى أفلاطون مثلاً) التي لا تعترف إلاّ بالجمال الخاضع لمقاييس وضعت كمعايير لتقييم العمل الفنيّ الذي يكون مرتبطاً بالشكل المثالي. لكن الثروة لم تنكر لهذه المثاليّة الأفلاطونيّة بل استندت إليها كمنطلق ميتافيزيقي. فالاهتمام يكون بالشكل الجوهرية عوض الشكل الظاهري، ويقوم ذلك على المبدأ العام الذي مفاده أنّ حقيقة الشيء أبعد من مظهره المرئي وأعمق من سماته الملاحظة بصريّاً، وهي أيضاً أعمّ وأشمل من مشهده الحسي، لذلك نعتوه بالبعد اللامادي أو الشكل الجوهرية والحقيقة الباطنيّة للأشياء.

لقد أثر هذا التوجّه الجديد في الفنّانين وبالتالي في أعمالهم الفنيّة التي كانت تنزع إلى توحيّ الثقل والمحاكاة، فتجاوزوها إلى بواطن الأشياء وجوهرها ليطبّعها أصحابها بصفاتها الكامنة ذات الكيان المطلق والخلود الأزلي، فأمكن لهم، بذلك، إبراز ذاتيّتهم عند بحثهم عن الجمال الحقيقي المطلق في الطّبيعة. لقد أدّى هذا التحوّل إلى بروز تحولات أخرى جديدة تسعى إلى تجريد الواقع المرئي وهو ما أقرّ آراء فلاسفة الجمال في العصر الحديث حيث تأثر به عديد الفنّانين التشكيليين «كماتيس» و«كاندنسكي» و«يكاسو»

و«سيزان»، الذي آمن بوجود البحث عن الجوهر.

وبذلك توالى دعوات تنبّي إعادة النظر في الجمال لدى فلاسفة العصر الحديث وفنّانيه، فأضحى اهتمامهم منصرفاً أساساً إلى ذلك الجانب الميتافيزيقي إذ تأثرت لديهم قيم الجمال ومفاهيمهم وظهر ذلك جليّاً في أساليبهم وأدائهم، وقد سندتها حرية تجسيد الأشياء في اللوحات التي تكاد تكون في تجريدتها مجموعة من الخطوط والأشكال المجردة، لها مذلّولها الطّبيعي دونما ارتباط بالشكل الواقعي الذي ألفه السابِقون، فتكون على شاكلة إيهامات وإشارات تحوي في أرضيتها اللامادية رموزاً لا تمتّ إلى الواقع بصلة. وقد انخرطت في هذا المسار بعض الحركات الفنيّة الحديثة للتعبير عمّا وراء الواقع والدّخول في مقاصد ميتافيزيقيّة لتعطي صورة مشحونة بالمعاني وقابلة لعديد التّأويلات والتفسيرات، فتبني ذلك السرياليون الذين بحثوا في التعبير عن الواقع بطريقة جديدة، وأساليب ابتكاريّة مستحدثة انتهت أساساً على البحث عن الجوهر من خلال تصاوّر الواقع إلى عوالم ما ورائته، وهو حسب نظرهم واقع مكتوب داخل النفس البشريّة قد يتجسّد في الأحلام أو الخواطر.

فكيف تظهر هذا المفهوم في بعض الممارسات الفنيّة المعاصرة في علاقتها بالعناصر الطّبيعيّة الأربعة؟

1- نحو البحث عن قراءة جديدة للعناصر الطّبيعيّة في العمل الفنيّ في القرن العشرين:

لا شكّ أنّ ذلك لن يولد من فراغ. فمن أجل هذه الولادة كان لا بدّ من توفر الظروف والتحوّلات التي سينشأ فيها ذلك الفنّ ضمن التّفاعلات الحضاريّة القائمة والتي سبقت مجيئه. لقد قام الفنّ في كل العصور على أساس فكرة جوهرية هي الجمال، ولأنّ الجمال هو صفة إنّهية فهو ذو وجهين: ظاهره العالم الذّنوبي المادّي المتمثّل في الطّبيعة وأشكالها المتنوّعة والمتعدّدة وباطنه القيمة

الإلهية. فالتوجهات القائمة تحوم أساساً حول هذين المتزعين، يطفو من حين إلى آخر أحدهما على الآخر، غير أنَّ الفراغ الذي ظهر في مواضع التوجه الأول قد منح المنحى الثاني إمكانية الغلبة، فانتتهت الأعمال اللامادية التي تبحث في العناصر الأربعة إلى رموز قصد الغوص في جوهر المواضيع وإلى ما تحويه من صفاء في الإنجاز وجلال في المقصد، تطوّر الأشكال الطبيعية لتتلاءم مع المقصد وتتجانس في ما بينها حتى أنَّ معالم العناصر الأربعة، الماء والنار والتراب والهواء تكاد تختفي وتذوب على نحو يصعب معه التفتُّن إلى وجودها، وقد لا يبقى منها سوى آثارها وذلك إمعاناً في الوصول إلى أبغ درجات النموّ والبهاء ونقاوة الجوهر. ولاستجلاء ذلك نستعرض دور الفنان «بول سيزان» في بلورة إشكالية الجوهر في الفنّ حيث أُعْطِيَ الممهد للحركة التكعيبية من حيث اعتمادها على الاختزال في الشكل والإبقاء على الجوهر. فمما لا شك فيه أنَّ «سيزان» هو الممهد للحركة التجريدية من خلال بحثه في اللون الذي لم يعد مجالاً للمحاكاة ونقل الطبيعة والمشهد الخارجي بل هو انطباع وحساس داخلي وجوهري للفنان، يخصّ ذاته دون غيره، وقد اعتمد عديد الفنانين المعاصرين على هذه النظرة المسخّدة في تعاملهم مع العناصر الطبيعية (الماء والتراب والهواء والنار) بطرق متعدّدة وتقنيات مختلفة، وقد ساعد ذلك على مزيد الاعتناء بالبعد اللامادي في الفنّ في ارتباطه بهذه العناصر، وهو ما سنسعى إلى إبرازه في مراحل لاحقة من البحث. يقول «بول سيزان» إنه يريد «أن يجعل من التأثيرية شيئاً يبقى ويستمر... مثل فنّ المتاحف» (5).

2 - العناصر الأربعة من خلال التوجّه التجريدي: التّقديم الرّوحاني لعنصر الهواء عند كاندنسكي :

لقد ارتبط الفنّ منذ الفترة الكلاسيكية، في بعض معالمه، بالماورائيات والرّوحانيات أي، حسب

تعريف جلال الدّين سيّد «بالجوهـر العاقل المدرك لذاته من حيث هي مبدأ التّصورات، والمدرك للأشياء الخارجية من جهة ماهي مقابلة للذات والروح مقابلة للمادة والبدن. والروحانية هي المذهب القائل بأنّ الروح حقيقة قائمة بذاتها ومتميّزة عن المادة، وتقابلها المادية. ويطلق على المذهب الرّوحاني أيضاً القول بأنّ الرّوح جوهر الوجود وأنّ حقيقة كلّ شيء ترجع إلى الرّوح الشّارية فيه» (6).

فحسب هذا التعريف يقرن مفهوم الرّوحاني بالماورائيات ليقترن بالسمو والتّعالّي حيث يتجلى في مجال الفنّ من خلال الشّخوص الدنيّة المتعالية المحلّقة في الفضاء الرّحب كتعبير عن القدرة وعن انسلاخها عن العالم التّفلي نحو الفضاء الرّحب وفي الهواء وبين السّماء والأرض. وتكون هذه الشّخوص عادة مرفوقة بالملائكة التي تحيط بها وتدفعها نحو الأعلى، وقد تواصل هذا التّوجّه الرّوحاني، في جزء منه، في فترات متقدّمة من الفنّ ليشمل الفنّ المعاصر لكنّه كان بطريقة جديدة تجريدية تبحث عن الدوافع الداخليّة للفنان امتداداً إلى الألوان والخطوط المجرّدة من الرّقعة التي عكس النمط الكلاسيكي الذي يسعى إلى محاكاة ونقل الواقع نقلاً أميناً. وهو ما يحيلنا إلى بعض أعمال فنانين مثل فاسيلي كاندنسكي الذي يُعتبر الممهد للفترة المعاصرة.

لقد انخرط الفنّان كاندنسكي، في هذا التّوجّه التجريدي اللاموضوعي الذي هدفه دفع العمل الفنّي نحو مجالات أوسع حيث تغيب فيه الصّورة المحاكية للعالم المرئي لتبدو في شكل إيهامات وإشارات لوتية، وقد انعكس هذا في طريقة تجلّي العناصر الأربعة من ماء وتراب وهواء ونار في حضورها اللامادي، وذلك عبر طريقة تليّفية لهذه العناصر لتبدو متناثرة هنا وهناك، محلّقة غير ثابتة تتجسّم حركة الهواء المتحرّز كذهنيّة الفنّان إزاء تقاليد الطبيعة ونقل ظواهرها لتحضر في شكل خطوط مختلفة الحجم والشّك والأشكال والألوان، معبّرة عن مشاعر الفنّان ومواقفه تجاه أي مضمون، وذلك

للموضوع، بل تبقى رهينة العقل، والحقيقة الموضوعية هي الحقيقة «المجردة من كل ميل أو غاية شخصية...». وما هو موضوعي هو الأمر غير الشخصي والخالي من أي تحيز خاصي (7) وهي حسب تعريف جلال الدين سيّد «مسلك الذهن الذي يرى الأشياء على ما هي عليه فلا يشوّها بنظرة ضيقة أو بتحيز خاصي فهي إذا التجرد عن الآراء الشخصية» (8). وبالتالي فالأموضوعة تتعلّق بكل ما هو ذاتي وشخصي. لقد اهتم «كاندنسكي» بالجواهر في عمله التجريدي ذي البعد الروحاني المشحون بالدلالات والزّموز. فعنصر الماء أو الهواء مثلاً قد يقتصر فيه على اللون الأزرق الذي اعتمده العديد الفنّانين كذلك، منهم خاصة «إيف كلين» حيث احتل هذا اللون مكانة كبيرة في أعماله نظراً لما يحمله من دلالات وما يضيفه على العمل وباعتباره إحالة على الكوسموس والكونية وعلى الامتداد والهواء والفضاء. يعبّر «فازيلي كاندنسكي» بلون الأزرق على الامتداد واللانهائي، فهو لون السماء ولون الفضاء الممتدّ حيث يقول: «إن قوّة عمق الأزرق تكون أكثر كثافة في الدّرجات الأكثر عمقا والتي يصبح تأثيرها أكثر خصوصية. إنه بقدر ما يكون الأزرق أعمق يقدّر ما يجذب الإنسان إلى اللانهائي ويثير فيه الحنين إلى النقاوة والصلابة الإحساس العلوي. إنه لون السماء، كما تتصوّره، على صوت كلمة السماء» (9). لطالما اتّجهت أكفّ المتصوّرين إلى السماء لتطلب الأمان والأمن الذي توحى به زرقة هذا الفضاء اللامتناهي والمطلق في مده غير المحدود وفي كثافة لونه حتّى أن بعض الفنّانين أصبح اسمه مقترناً بنوع من تدرّجات هذا اللون، وللفنّان «كاندنسكي» موقعه في اعتماد هذا اللون في بعض أعماله والتي يرنو من خلالها إلى البحث عن الامتداد، فهو يتعامل معه لا كنتاج ماديّ لوصفات تتدرّج كمّاً ونوعاً حتّى بلوغ الأزرق المرجوّ، بل باعتباره ما يرى فيه من بعد ماورائي وعمق لانهائي بل وروحاني غير محدود حتّى صارت عبارة سماء مرافقة لزرقة ميّزة (سماوي) ترنو لها كلّ مفاهيم هذا اللون. لذلك كان الأزرق سماويّاً كلّما اقترب من لون السماء في صفاتها ليكون تأثيره أكثر خصوصية. فوجب إذن على كاندنسكي أن يخوض في



صورة رقم (7) فاسيلي كاندنسكي، «أزرق سماء»، 1940، زيت على قماش، 73-100سم، المتحف الوطني للفنون الحديثة بباريس

Wassily Kandinsky, Bleu de ciel, 1940, huile sur toile, 73 x 100cm, Musée National d'Art moderne, Paris

في تداخل العناصر التشكيلية وانسجامها. وهذا ما يسمّيه كاندنسكي «الضرورة الداخلية» التي تتجاوز الصورة المحسوسة والمحاكاة والتّمثيل نحو مجالات أوسع تبحث في تجسيم ما يديه باطن الفنّان وتسعى إلى تجسيم انطباعاته وأحاسيسه الباطنية بعيداً عن كلّ ما هو محسوس وحسوي يبحث في التعبير المادّي. فالهدف، بالأساس، هو السمو بالممارسة الفنية وتحريرها من المكبّلات التي يمكن أن تجعله مقيداً، ومعاكفة عوالم أكثر حرّة تبحث في الجواهر التي عوّضتها التجريدية بالاختزال واللاموضوعة (الذاتية) بحثاً عن جوهر المادة. حيث يمكن الغوص في معنى هذا المفهوم من خلال البحث في نقيضه، فالموضوعي هو نقيض الذاتي وهو المتعلّق بالفكر وهو ما لا تتدخل فيه العاطفة ولا الرؤية الخاصة



صورة رقم (8) واسيلي كاندينسكي، حركات مختلفة، زيت
على قماش، 1941، نيويورك
Wassily kandinsky, « Various actions »,
Huile sur toile, 1941, New york

يمتدّ الحيزُ الزّوجاني الذي يعمله الفنّان في الهواء وهو ما يبرزُ كُما من خلال عمله زرقه سماء (Bleu de ciel)

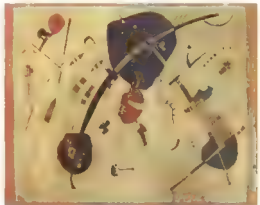
لقد مهّدت الظروف التاريخية لبروز منهج كاندينسكي القائم على البحث في جوهر وإيحائية الشكل للتعبير عن «الضرورة الداخلية» معتمداً على الأشكال المجردة التي تبحث في الباطني للظواهر المرميّة، فكان أوّل عمل تجريدي له سنة 1910 عبّر فيه عن المضمون «الطافي» الذي يستدل عليه برمزية اللون. ففي عمله «زرقه السماء» يتجلى طغيان اللون الأزرق الموحّي بالفضاء (السماء) والمشير كذلك إلى عنصر الهواء، تدعّمه بعض الأحياء السابحة العائمة في هذه الزرقه داخل فضاء اللوحة «تتجلى» اللون الأحمر والوردي الممتد في تناثر عناصره، ممّا يحثّم على البصر مسح مختلف أرجاء اللوحة «نصح» بذلك رؤية هذا العمل غير ثابتة بل متطفة، فالتأين بين الأرضية أحادية اللون وبين العناصر التجريدية المشبعة بالتفاصيل تجبر المشاهد على التأمل من جهة، وعلى

هذه الكوكبية الزرقاء ويغوص في طبّات تلوّناتها علّه يقف على ما استعصى على إدراكه من مدلولاتها الزّوجانية، وكأني بالفنّان يسعى إلى توليد المفاهيم من زرقه تنقلت كلّما اقتربت منها وتزداد غموضاً كلّما حاول الإلمام بها. يشحنها بما يجيش في أعماقه من مشاعر تستمدّ قوّتها هي الأخرى من مدلولات سرّية لهذا اللون. جذبت الفنّان إلى ما وراء المدلول الحسيّ نحو مجالات علوية يعمرها الإحساس بالقوّة والافتقار من مادية رمزية دنّوية، إنّه الإحساس العلوي الذي تختصّ به الكائنات الماورائية في سمّوها المكاني والمعنوي. فالسماء بأزرقها ورمز الضفء والنل والسمّ عفا عهد الكون المادي، لذلك كان التعلّق بهذا المجال سمّة من سمات الإبداع. إن هوس الفنّان «كاندينسكي» لا يحتمل هذا الفراغ التقني الزّوجاني، (أنظر الصّورة رقم 7).

إنّ توجه الفنّان المعانق للعلوي لا يكاد يفصل عن أغلب أعماله التي استند فيها إلى اللون الأزرق وإحالاته الزّمية كما لا تفصل شخصوه العائمة والسابحة في فضائه الفسيح، فضاء الأزرق، الفراغ الذي يعنّف الفنّان ليكون خلفيّة لامتناهيه الاستناد.

لقد عمد في عمله «زرقه السماء» إلى تحميل الفضا (الهواء) ما تبقى في إدراكه من جذور المادة يرى به جسيمات كونيّة سابحة في حرية الهواء، تحلق وفق ميولات الفنّان الذي يشحنها في غمرة الإحساس الزّوجاني بما يمكنه أن يربط صلة بالفضاء العلوي ويضفي عليها من الأشكال المعتبرة والألوان المتناقضة للوصول إلى تركيبة ماورائية ملهمة يتزّء في مجالها الرّشام داخل عالمه. وبذلك يكون هذا الفضاء السماوي اللامتناهي في أبعاده ميداناً للفنّ ومحملاً للإبداع الحرّ الذي لا يخوضه إلّا من امتلأت مداركه بمدلول اللون الأزرق، وقد تسرّبت تقنياته الفنيّة ومواضيع أعماله بحريّة الهواء واتسياه كما الماء والضوء المتغلغلة في تخوم الأراضي وسفوح الفضاء المتعالي، حيث تنساب شخصوس «كاندينسكي» متناثرة بطريقة تشابه طريقة التصوير في الفترة الكلاسيكية داخل الكاتدرائيات والكنائس بما

جهة أخرى. ذلك أن الفن، من منظور، هو إحساس داخليّ دس من الذات، إنه بحث عن الحرية وتجاوز لنقل الإنساني والمادي، إن علاقة الفن بالروحانيات تجسد لهذه الرغبة في التحرر ومعاناة عوالم ماورائية علوية في الجو، ذلك المجال الجمالي الحق والأقصى في حفته كمعصر طبيعي مرتبط، بخاصيته هذه لدى كاندينسكي بمفهوم الروحانية التي تجسدها أعماله من خلال الأشكال المنطلقة في الفضاء الرحب والمتحررة من كل القيود وهو كذلك ما يبرزه اعتماده اللون الأزرق السماوي بما يوحي به من عمق ماورائي لامتناه حيث يقول «...» لكن يجب ألا نتصور الجو الروحاني من خلال هذا المثال الملموس تقريبا إنه روحاني، نفس الشيء كما الهواء، يمكن أن يكون نقيًا أو ملوثًا بعناصر غريبة» (11). وفي نفس هذا الإطار يبرز عمله «حركات مختلفة» (أغبر الصورة رقم 8) حيث يضم



صورة رقم (9) واسيلي كاندينسكي، "نحو الأزرق"، المتحف الوطني للفن الحديث، باتيدو

Wassily Kandinsky, « Vers le bleu » Musée National d'Art moderne George Pompidou, 1939, Paris



صورة رقم 10 واسيلي كاندينسكي، "زرق"، زيت على قماش، 49x36سم، متحف الفن المعاصر، 1927، نيويورك
wassily Kandinsky, Bleu, huile sur Toile,
49x36cm, Museum Modern art, 1927, New York

تدقيق النظر لتقصي جزليات العمل وتفاصيله من جهة أخرى، وقد تميز الأثر خاصة بالانجذاب واللحم الذي نتحس فيه حضور عنصر الهواء وبإيجاب الماء المعبر عن رؤى الفنان الداخلية بحول «بول لوي ريمي» Paul Louis Rimuy، بخصوص هذا العمل على خلفية زرقاء توحى بالسماء، يتصور الرسام كائنات مجهرية تظهر معلقة في الفراغ في كامل تحليقها. إن حرية الأشكال وتفتن الألوان وانسراح التركيبة تساهم في إعداد كون مستقل خاص بالفنان هو عبارة عن قلعة عاج حقيقية «في سنوات الحرب العالمية الثانية المظلمة» (10)

وهكذا يحاول من خلال هذه الكائنات الشاحبة والمحلفة في الفضاء السمّ بالفرن والتعالي به.

فاعتماد «كاندينسكي» على عنصر الهواء وعلى الكائنات المحلفة هي رغبة منه في تجاوز الواقع وتخطيه نحو عالم من الحلم، هو حلم الطيران من جهة وهي كذلك رغبة في السمّ نحو عوالم روحانية مبتاهيرية من

(الهواء) الذي بسطه الفنان في عمله هذا خصوصا وأشكالا مبهمة ومشعبة بالغرابة والغموض لا نستطيع تحديد هويتها قد تحملنا لعوالم حلمية أو خرافية، كما قد نستشف من خلالها بعض الأساطير القديمة المرتبطة بالأرواح الشريرة السابحة في الفضاء.

لقد اتخذ الفنان واسيلي كاندنسكي في هذا العمل نفس توجه عمله "زرقة سماء" حيث تطايرت الأجسام الغريبة على فضاء اعتمد فيه الفنان اللون الأزرق المائل إلى الرمادي لونا موحدا وهو ما يميز أغلب أعمال هذا الفنان، فالمهم بالنسبة إليه هو ما يبسطه على هذه الأرضية من أشكال تعدد وتختلف ألوانها، أما الخلفية فيقتصر دورها على احتوائها.

لقد بدت الأجسام الغريبة مختلطة بالخطوط والأشكال في حركات مختلفة، يزيد في تدعيمها الخطوط المنموجة واللينة المتناسقة التي طغت كذلك على المشهد وشكل الأجسام الغريبة المتطايرة في الفضاء (الهواء). لقد تلونت هذه الأشكال والأجسام بألوان مختلفة زاهية كاللون الأحمر واللون البرتقالي والوردي والبنفسجي والأزرق الفاتح إضافة إلى نابيين الأصفر والبني الفاتح، وهي كلها ألوان تعطي المشهد حيوية وتشير للحياة والحركة في هذا الفضاء الأزرق المتعالي الذي يجمع كل هذه العناصر التي انسجمت في ما بينها والتي جمعتها الحركة الزائفة والمتنوعة حيث برع الفنان في تشكيلها داخل عمله معطيا للمشاهد إحساسا بالحركة داخله رغم ثباته.

لم يكف الفنان بهذه المخلفات السابحة في (الهواء) في أعماله بل قد استعاض عنها ليفسح المجال أمام أشكال الهندسية (انظر الصورة رقم 9).

برز من خلال هذا العمل أشكال هندسية وخطوط دقيقة وغلظت تحوم وتطاير في فضاء على خلفية اتخذت من اللون البني الفاتح لونا موحدا لها، وما نلاحظه في هذا العمل هو تنوع الأشكال المعتمدة واختلاف ألوانها. لقد تركزت داخل هذا العمل ثلاث

دوائر ذات ألوان مختلفة كالأزرق والأخضر والبنفسجي كانت محاطة بخطوط لينة ومنموجة، تركزت الدائرة الزرقاء في الجزء العلوي من العمل فيما احتلت الدائرتان الخضراء والبنفسجية الجزء السفلي، ويبدو أن كل الأشكال والخطوط اللونية والخطوط تحوم حول الدائرة الزرقاء المتعالية ومتموجة صوبها وهو ما يحدد عنوان العمل "نحو الأزرق"، ومن جديد نبتين دور اللون الأزرق ومكانته في أعمال واسيلي كاندنسكي الذي يعتمد أساسا ليرز الفضاء والهواء الممتدين إضافة إلى محاولته من خلال إبراز موقعه الذي عادة ما يتخذ موقعا ترنسنداليا متعاليا، وهو ما يبرز وضع الفنان للخطوة الزرقاء في الأعلى وكل العناصر الأخرى المكونة للعمل في الأسفل تنضج لها وتشدها. لقد اعتمد الفنان واسيلي كاندنسكي في هذا العمل على جملة من الألوان الأخرى التي بدت ثانوية مكونة نيليفات خفيفة كالأزرق والبرتقالي والأصفر والبنفسجي والأحمر والأخضر وهي ألوان متكاملة إضافة إلى الألوان الحارة والباردة التي برزت بشكل ثانوي أمام عصمة اللون الأزرق وتبتين هذا النروع نحو اللون الأزرق المتعالي ككل في عمله «أزرق» الذي أنجزه سنة 1927. (انظر الصورة رقم 10). يتضح جليا في هذا العمل اللون الأزرق الذاك الذي أحاط بكل العمل ويرز في شكل خلفية، وقد تدرج هذا اللون شيت فشيئا ليبدو ذاكنا أكثر نحو الأعلى ممّا يشير إلى العمق والامتداد واللاتهاية، يتخلل هذه القيمة الزرقاء دائرة في الجزء العلوي من العمل تلونت بلون أزرق فاتح متدرج من النواة إلى محيطها تتوسطها دائرة زرقاء فاتحة مشقة تعطي بصيصا من الضوء وفي الأسفل من جهة اليمين برزت دائرة صغيرة لا تكاد نلمح حضورها تلونت باللون الأحمر.

لقد حاول الفنان إبراز قدرة اللون على التعبير وعلى تجسيم أفكاره المشبعة بالروحانية التي تشد المتعالي، مصدر الروحانيات والماورائيات، وقد جعل الفنان مفهوم (المتعالي) في هذا العمل يبدو لامتناها لعظمته،

خاتمة:

إن التطور الذي شهدته أوروبا منذ نهاية القرن التاسع عشر، والظروف التاريخية والاجتماعية التي عاشتها إضافة إلى التحولات الفكرية والتوجهات التي أتاحت التقدم العلمي هي من الأسباب التي ساعدت على تغير المعايير الفنية وبروز الاتجاهات التجريدية الرافضة للمواقع والتقاليد الكلاسيكية. فأتجه الفنان إلى العفوية والصدفة والارتجال في إنجاز عمله، وقد انعكس ذلك على طريقة معالجة العناصر الطبيعية في علاقتها بالروحانيات، فهي الأداة التي يدمج فيها الفنان المادة اللونية لتصبح مميعة (الماء) فينتج عن ذلك مائيات متعددة تكون مصدر الإيحاء باعتماد الألوان الحارة في إشارة إلى عنصر النار وإلى شدة حرارة الطقس أو أنها تحضر من خلال الخيال حضوراً ضبابياً يتخطى التجسيم والتمثيل نحو الاختزال وإخراج العمل في مساحات لونية وخطوط قد تكون متمازجة أو متضاربة في ما بينها. خلال هذا السيل الفنى العالمي الذي ظهر مع بداية القرن العشرين وتؤكد في ما بين الحرين كظاهرة لا تقتصر على جماعة محددة بل شهدت انتشاراً عالمياً بدأ مع الانطباعية والرمزية والتكعيبية، حاول الفنانون تخطي المفاهيم التقليدية للفضاء التشكيلي الذي كان متبعاً منذ عصر النهضة، وتمت بذلك إعادة بناء فضاء اللوحة على معايير جديدة.

تؤكد التدرجات اللونية والبحث في كيفية تجسيم العمق فكان التدرج بالأزرق نحو الدكان لإبراز الامتداد، فيما كان التدرج نحو الفاتح داخل الدائرة العلوية مجالا للإضاءة ورمزاً للثور، أما الدائرة المتوقعة أسفل العمل من جهة اليمين فقد أحدثت، رغم صغر حجمها تبايناً كبيراً داخل العمل يلفت الأنظار إليها أرادها الفنان حتى يبرز ما تشده هذه الدائرة الحمراء من رغبة في الارتقاء إلى مصاف المتعالي. يبدو هذا العمل للمشاهد في الوهلة الأولى وكأنه أمام سماء حاوية لكواكب تتطاير في الهواء، أحد العناصر الطبيعية الأربعة وهو ما يبرز تعلق الفنان بالكسوس وباللون الأزرق الذي سوف يكون له أثره الكبير في الفنون المعاصرة في ارتباطه بعنصر الهواء.

لقد احتكم توظيف عنصر الهواء في العمل الفني إلى عدة تغيرات وتحولات وذلك تبعاً لتغير الأهداف والمقاصد التي يروم الفنان إبرازها حيث بدأ في الأعمال التصويرية ملاراً للمشهد الطبيعي دون تركيز كبير على حضوره الذي لا يبرز إلا من خلال حركة الأمواج واضطرابها أو من خلال الجو العام المميز للمشهد مع الزمنسية خاصة أو الواقعية فالانطباعية، لكن طريقة تناوله بدأت تتغير في الفترة المعاصرة، وقد بدت معالم هذا التحول تظهر في بعض الإنجازات التصويرية وفي بعض الأعمال الفنية التي تراوح فيها حضور عنصر الهواء بين الحضور المادي واللامادي.

قائمة المراجع

- (1) Petit Larousse illustré.p.953
- (2) Elisa De Halleux, Iconographie de la renaissance italienne tout l'art Encyclopédie P 48.
- (3) Patricia FRIDE - CARASAT - ISABELLE Marcadé, Les mouvements dans la peinture, comprendre et reconnaître. P. 37
- (4) Suzanne Claire Guillaud, POUSSIN, Ed. ATLAS, paris, 1994. P.50.
- (5) Paul Cezanne, Comprendre la peinture, ouvrage de Jean Goigoux P.89
- (6) جلال الدين سعيد، "معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية"، ص224.
- (7) "المتجدد في اللغة المعاصرة"، ص 1537 .
- (8) جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص456.
- (9) Wassily Kandinsky, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier.p 149.
- (10) Paul Louis Rimuy, L'histoire de l'art, cubisme et surréalisme P.2246
- (11) Wassily Kandinsky, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier .p.166

شعرية العتبات في رواية «الأسود يليق بك» لأحلام مستغانمي

بوشوشة بن حمعة/جامعي، تونس

الوظائف الإشهارية، والإغرائية والتفسيرية والإفهامية والرمزية، التي تصطبغ بها، حزمة لنص الروائي في عهده الجمالي والدلالي.

وقد أطلق جيرار جينيت على العتبات تسمية «النصوص الموازية» (Paratextes) وقسمها إلى صوس وسم أولهما بـ «النص المحيط» (Peritexte) ويضمّن عنوان الأبي والالعوان المرعي والعناوين الداخلية للنصوب (Interitres) ولمعذبات والمحققات والفاتحة والملاحظات الهامشية في أسفل اصصحات والنهايات والمقشوات، وكل ما يتعلّق بالمظهر الحاربي للكتاب، كالصورة المصاحبة للعلاف ومقطع من الرواية، فيما وسم ثانيهما بـ «النص المرفقي» (Epitexte)، ويفيد تلك الخطابات الموجودة خارج الكتاب والمتعلقة به والدائرة في فلكه، مثل الحوارات والمراسلات والشهادات، فصلا عن التعليقات والقراءات المتصلة بالنص الروائي (1) والذي يبقى أساس وجود كل خطابات النصوص الموازية، حيث تعتمد منه مشروعية وجودها، ما يعلّل العلاقة الدينامية المتبادلة بينهما. وهذا ما جعل فيليب لوجون يدرك العتبات «خطاب حاشية» (Discours lisière). وهذا الخطاب «يتحكّم في القراءة كلها ويوجهها» (2)، ذلك أنّ العتبات تبرمج نموذج القراءة وسلوك القارئ كما قد «تنصب له حبالا سيميائية مقصودة» (3)، بسبب افتتاح أفق قراءة العتبات وتأويلها، ما يسمها بالتعدد الدلالي والالتباس حكم تعدّد سياقاتها التداولية واختلاف وظائفها ونوعية قرائها ومتلقّيها. وهو ما يتّنه حيرار جينيت وحذّر منه في كتابه «عتبات» عند قوله «احدروا النصوص الموازية» (4)، حيث دعا القارئ

■ تعدّد العتبات النصية مبحثا مهما من مباحث الشعرية المعاصرة في مجال السرد الروائي، حيث تواترت جهود كبار المنظرين والنقاد الفرنسيين، من أمثال ليو هوك (Leo Hook) وجيرار جينيت (Gérard Genette) وشارل غريفيل (Charles Grivel) وفيليب لوجون (Philippe Lejeune) وكلود ديشي (Claude Duchet) وهنري ميتيران (Henri Mitterrand) وغيرهم من الباحثين والنقاد، الذين سعوا إلى ضبط حدودها النظرية، وبلورة صور علاقتها بالنص الروائي من جهة وبالقارئ من جهة ثانية، وإبراز مختلف

المقيدة الدالة لكل منها وتباين مقاصد الكاتب من كل منها واختلاف الوظيفة أو الوظائف الموكولة إليه : جماليا وداليا في النصّ الروائي، ما يجعل كل عتبة يفترض أن تخلق وضعية تواصلية معينة ما بين كل من البات (الكاتب - الناشر) والمتلقي (المُرسل إليه) (10).

إنّ بحثنا في شعرية العتبات النصّية لرواية : «الأسود يليق بك» للكاتبه أحلام مستغانمي يتنزل ضمن السياقات النظرية للعتبات، قبل أن يتجاوز تخومها فيمثل نموذجا إجرائيا لها، خاصة وقد تحوّل التشكيل البصري للعتبات إلى مظهر من مظاهر الشعرية أسهمت التقنيات الحديثة (الحاسوب، الماسح الضوئي، الفوتوشوب) في ترسيخه. وهو مبحث نقدي جدير بالاهتمام لقيمة العتبات: نصوصا موازية، الوظيفية، في الكشف عن معالم النص، والذي ترتبط معه كما مع قارته بعلاقة تفاعلية تكاملية، ما يعمل ثراه دلالاتها الإيحائية والرمزية وتنوعها .

1 - عتبات الغلاف وشعرية الكتابة والصورة

بعدّ الغلاف أولى عتبات العبور إلى عوالم النصّ الروائي الرمزية والدالية، حيث يشكل ذلك النصّ الموازي (Paratexte) الذي يحدّد جوارح جنيت ماهيته ومفهومه في كتابه «عتبات» (Seuils) بأنه «ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قراءه، وعموما على الجمهور أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية» (11). فيكون الغلاف بما يحويه من عتبات متعدّدة ومتنوّعة تمثل مجتمعة ومتعاضدة عناصره التكوينية، وهي عتبات : الهوية الأجنبية وهوية المؤلف، والعتوان والصورة، ذلك اللقاء البصري والذهني، الذي يتمّ بين الكتاب/ وهنا الرواية، والقارئ/ المتلقي لها، وذلك لما يتضمنه من مؤشرات محيلة على النصّ الروائي ومؤطرة له في مختلف سياقاته، التي احتكم إليها فعل إنشائه، واستمد منها السمات المقيدة الدالة عليه.

إلى عدم الطمأنينة إلى ظاهر العتبات، ومن ثمّ الانتباه إلى ما يمكن أن تبطنه تلك العتبات من مفارقات ومن ألاعب فنية قد تؤدي إلى تضليله بدل أن تشكل مداخل إيجابية ومنتهجة لفهم النصّ وزيّات رئيسية للدخول إلى عوالمه (5). فالعتبات : نصوصا موازية هي بمثابة جسور العبور إلى النصّ المركزي الرواية، ما يعلل أهمية التعامل معها في ضوء علاقاتها العضوية بالنصّ الروائي والتلازمة بقارته، الذي «يحرك التفاعل بين العتبات ونصوصها» (6). وهو ما يسم فعل قراءتها بالدينامية التي يستمدّها من انفتاحه على أفق تأويلي لا منته. وهي دينامية القراءة التي أطلق عليها فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) تسمية «وجهة النظر الجوّالة»، والتي تمثل قطب ميثاق القراءة بين النصّ والقارئ (7)، ذلك أنّ النصّ «لا يمكن أن يدرك دفعة واحدة فهو ليس على سبيل المثال واقعة تحدث أماما في لحظة واحدة، حيث تكون جميع عناصرها ماثلة لوعينا بل هو نصّ لغوي مكوّن من سلسلة من الجمل والفقرات وربما الفصول كما أن كل جملة تحتمل عدداً من التفسيرات مع الجمل الأخرى الموجودة في النصّ».

فقراءة الافتتاحية أو العتوان على سبيل المثال لا يمكن أن تنتج فهما تاما بأي حال من الأحوال بل تنتج لدى القارئ على الأصح توقعا احتماليا ما. وهذه الحالة تجعل القارئ يتخذ موقعا داخل النصّ أي في النقطة التي وصلت إليها القراءة، وفي نفس الوقت يحتفظ لنفسه بوجوده خارج النصّ، لأنه دائما وفي كل نقطة يبني توقّعات تبحث لنفسها عن تأكيد في كل ما يقرأ لاحقا في النصّ (8)، ذلك أنّ النصّ «لا يستجيب في كل الحالات لتوقّعات القارئ، حيث يدفعه دوما إلى إلغاء السابق منها في ضوء ما يكشف له من عناصر جديدة بديلة عنها» (9). وهو ما يشرع آفاقا لامتناحية من القراءة والتأويل.

ثمّ إنّ العتبات، وإنّ أبانت ظاهرا عن ترافدها مع بعضها البعض وتناقلها، ومن ثمّ تعاضدها فيما بينها فإنّها تمتاز عن بعضها البعض، باعتبار اختلاف السمات

من كتابه (كتبه) ونستدل على الكتاب (الكتب) باسم مؤلفه من باب انتساب هذا إلى ذلك» (12).

وقد وردت هوية المؤلفة / أحلام مستغانمي صريحة أي من خارج البناء النصي على غلاف الرواية محيلة على صور متعددة ومتفاعلة مع بعضها البعض ومتكاملة من ذاتها : الجنسية : أنثى في مجتمع ذكوري لا يزال ينظر بعين الريبة إلى كيانها كما إلى بيانها في آن والمرجعية : اسم علم يمتلك وجوده الواقعي في شتى أبعاد المحلية والقومية والكونية والأديبة : شاعرة وروائية ذاع صيتها بعد احتفاء القراء والنقاد بنصوصها، التي حملت العلامات الدالة على موهبتها : كاتبة / مبدعة وعلى اختلافها في المشهد الروائي العربي، ومن ثم على خصوصيتها تجربة ورواية تتميز بالعلامات الدالة على تفرد أفانين حكيها وعوالم مخيلتها السردية وأسلوب إنشائها، ما أكسبها شهرة أدبية تخطت عتبات المحلية وحدود القومية لتدرك مصاف العالمية.

وقد برزت هوية المؤلفة بخط يختلف شكلا وسمكا عن ذلك الذي رسمت به الهوية الأجنبية لنصها وكذلك لونها، حيث رسم باللون الأحمر المكثف دلاليًا، بنحيم غنى إمكانات تأويله، حيث يؤشر إلى العشق حالة متمكنة من كيان الأنثى وصفة دالة عليها وإلى الإغراء والغواية والزجسية مدارات احتفاء في كتابها، والتي تشكل محافل أناها / المؤنث المركز / في النص والهامش / خارجه / في الواقع. وهي محافل تتحول فيها انجرحات الكيان وأعطاب الروح والجسد إلى دلائل عنفوان على صعيد الكتابة : رهانا يحول خسران الوجود إلى أفق حياة منشود.

ثم إن هوية المؤلفة / أحلام مستغانمي تظهر أيضا داخل نصها الروائي، كمؤشر على الكتابة، من خلال بثها جوانب من ارتحالات الذات في المكان : الجزائر - دمشق - بيروت - باريس - القاهرة، وجميعها فضاءات مدنية احتضنت صورًا من واقع تجربتها في الوجود ومغامراتها في الحياة، وكشفها لصور من طوقس عشقها للوجود، والموجود على إيقاعات فنون الشعر

وسنعمد إلى دراسة العتبات التي حواها غلاف رواية «الأسود يليق بك» للكاتبة أحلام مستغانمي من خلال التركيز على العلامات الدالة على شعريتها: استقراء وتحليلا وتأويلا، يبقى أفقا مفتوحا على أكثر من احتمال.

1.1. عتبة الهوية الأجنبية:

تتمثل في ذلك التحديد، الذي يوجه من خلاله المؤلف قارئه المفترض / ومتلقي نصه، نحو نموذج محدد من القراءة، يتميز عن غيره من النماذج - وهنا النموذج الروائي - حيث تصدرت عبارة : «رواية» الغلاف بورودها في أقصى اليمين. وهو الجنس الأدبي، الذي تتماس فيه الحدود بين الميثاقين التخيلي / الروائي، والمرجعي / الواقعي، إلى حد الالتباس.

وقد اختارت المؤلفة اللون الأسود لكتابة عبارة «رواية»، ما أضفى عليها سمة البروز بفضل خلفية بياض لوحة الغلاف، والتناغم في هلاليتها بصفحة العنوان : «الأسود يليق بك»، من حيث تصدر ألوان السواد لها، إلا أنه يبقى دون بروز شكل خطها وسمكه ومساحة تشكيله البصري وسواد لون مداده.

2.1. عتبة هوية المؤلفة :

تحدد هوية المؤلف - وهنا المؤلفة أحلام مستغانمي - بأنه «ذلك الشخص الواقعي المسؤول اجتماعيا، والمنتج للخطاب في نفس الوقت، وهو يوجد بين (النص وخارج النص) وتحدد مظاهر الوجود الواقعي، من خلال التأليف والتسمية والتشبيه : ذلك أن المؤلف (هو الذي يقرّر الكتابة) ويسمى من حيث المقصدية إلى التواصل بها مع عامة القراء. والكتاب لا يعرف إلا به أو بالاسم الذي يضعه على الغلاف، لأنه منه بمثابة السبب من المسبب إلى حد ما. وأما النسبة التي تنتج عن ذلك فهي دلالة على العلاقة التي تقوم بين المؤلف ونصه على مستوى الإحالة. إننا نعرف المؤلف

والموسيقى والرقص، وجميعها فنون أثيرة في النفس ومتواترة في النص المستغاني، المشتق من 'كيان كائنه، التي تحذف تسريد تلك الفنون وتسديتها في نسيجها الحكائي.

3.1. عتبة العنوان :

شغل العنوان -و لا يزال- منزلة مهمة في مباحث النقد الأدبي المعاصر في الغرب الأوروبي، وبالأساس الفرنسي منه، وذلك لما يطرحه من إشكاليات نظرية / جمالية تتصل بمأهته ووظيفته وعلاقته ببقية مكونات النص الأدبي، إلى حدّ استقلاله بعلم خاص به، هو علم العنونة (13) (Titrologie). وهو ما يعلل تواتر المقاربات النقدية، التي رامت ضبط حدوده النظرية، مأهية ومفهوما، وبلورة مجمل وظائفه في علاقته بالنص الأدبي من جهة ثانية.

فقد عدّه ليو هوك أهمّ عتبات النص، باعتباره «مجموع الدلائل النسائية من كلمات وجملة وفتح من نصوص قد تظهر على رأس النصّ لئلا يخلط وتعبته وتشير إلى محتواه الكليّ وتجذب جمهوره المستهدف» (14).

أما جيرار جينت فقد اعتبره نصّاً موازيا، شأنه شأن العتبات الدالة على غلاف الكتاب على الهوية الأجنبية وهوية المؤلف، وهوية الناشر، فضلا عن عتبة الصورة، يضاف إليها مجموع العتبات الداخلية وهو بذلك العتبة التي تمهّد للدخول إلى عالم النص الروائي.

فالعنوان: «نص مختزل ومكثف ومختصر. إنّهُ نظام دلالي رازم له بنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالية العميقة» (15)، ذلك أنّه «إشارة تصدّر العمل أو الموضوع في شكل صيغة تحيل إلى ما يقصده الكاتب» (16). وهو ما يجعله يسهم ويفعالية في التأسيس لانتماء النص الأدبي / الأجنبي والثقافي والإيديولوجي، إلّا أنّه يميّز عن النص الأدبي- وهنا

الروائي- بعدد قرّائه، الذي يفوق بكثير عدد قرّاء النص الروائي الفعليين. «وذلك لسببين» أولهما موقعه الخارجي على صدر الغلاف وثانيهما وظيفته الأساسية التي تتمثل في جلب انتباه القارئ وإثارة انتباهه. إنه يتجه إلى القارئ الافتراضي (Lecteur virtuel) أو المحتمل (17) (Potentiel).

ولهذا عدّ العنوان مقوّمًا بارزًا من مقوّمات المنهج السيميائي، لما يختزنه ويخترله من دلالات محدّدة لهوية النص وموحية بتأهاته، ومرجعياته وإيديولوجية كائنه وإستراتيجيته في الكتابة. كما عدّ العنوان من أهمّ عناصر النص الموازي (Le paratexte) التي تسيّج النص، وكذا المدخل، الذي يلج من خلاله القارئ/ والمتلقى إلى عالم النص الروائي، حيث يضطلع بوظيفة المحافظة على هويته في شتى صورها وأبعادها، باعتباره «خطا كالغرافيا قارّزا ومستقلا عن مصدره وسياقه» (18)، ومثال هذه السمات الإيحائية والرمزية للعنوان هي التي تدفع القارئ / المتلقى نحو التأويل، الذي يبقى أفض مشرعا على اللانهائي من توقعات فعل القراءة (19) أحلامه.

الأسود يليق بك: صيغة عنوان أرسلتها الكاتبة أحلام مستغانمي اختيارا وإثباتا، وقد وسمتها بسمّة إغواء القارئ المقترض / وملتقى روايتها بهذا الثوب الأسود وإغراجه بصاحبه، من خلال حكم جعله مناسبا لها، ما يغلب الوظيفة الإغرائية للعنوان، ويكرّس ذات إستراتيجية الكاتبة في صوغ عناوين رواياتها السابقة: «ذاكرة الجسد»، و«فوضى الحواس» و«عابر سرير» و«نسيان.com». وهي عناوين الجامع المشترك بينها إغراء قارئها / متلقيها حتى يقبل على اقتناء الكتاب ويقوم بقراءته، بعد أن نجحت في إثارة فضوله للكشف عن عوامل الأنا / المؤنث، والتي بدت غامضة وملتبسة. ومن ثمّ حققت خلط أفكاره وأربكت أنساقها، ذلك أنّ الإغراء ليس في وضوحه وإنما في غموضه والتباسه» (19). وهو إلى ذلك مرتبط بما يستغز مشاعر القارئ ورغباته فيكون دافعا نحو الاستكشاف : من

الكائن المذكور والمؤث نسج الوجود لأنه أيقونة الكون .
ولئن مثلت هذه الدلالات أبعاد العنوان التأويلية في
حد ذاته فإن البحث في علاقته بالنص الروائي سيسهم
في توضيح مظاهر غموضها، ومن ثمّ تبديد علامات
التباسها.

1 - 3 - 1 - علاقة العنوان بالنص الروائي

تبدو العلاقة وثيقة وعضوية بين العنوان والنص
الروائي. فالأول : نصّ مختصر/ مكثّف على قدر
من الغموض الناجم عن التباس ملفوظه وامتناعه عن
الكشف عن أبعاده الدلالية، بينما الثاني (أي النص
الروائي) : نص كلي / جامع ولذلك يعدّ العنوان «من
مظاهر الإسناد والربط، وبالتالي فالنص إذا كان بأفكاره
المشتة مسنداً فإن العنوان مسند إليه. فهو الفكرة العامة
بينما الخطاب النصي يشكل الأفكار الأساسية للفكرة
العامة يحويها العنوان» (22).

وتمّ للمؤلف علي تقيض اعتبارية العلاقة بين الدالّ
والمؤثر عند أيّ سوسير «فإنّ العلاقة بين النص
والعنوان هي علاقة مؤسسة، ولكن هذه العلاقة
المنطقية قد تأخذ أشكالاً وتجليات لا حصر لها لأنّ
لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة
والمطلق» (23).

إنّ صيغة عنوان رواية «الأسود يليق بك» هي في
الأصل مقتطفة من مقطع حوار ي طرفاء هالة الوافي/
المغنية وطلال هاشم/المعجب بها. ف«الأسود يليق
بك» هي عبارة كتبها طلال هاشم على بطاقة ورد
أرسلها على إثر احتفال أقامته بدمشق وكانت موضوع
حوار بينهما :

«علقت مزامحة :

ظننتك أحببت حدادي حين كتبت لي الأسود يليق
بك ربما كان عليّ أن أقول إنك تليقن به، الأسود يا
سيدتي يختار سادته» (24).

قائل هذا الملفوظ : «الأسود يليق بك؟» ولمن يتوجّه
به ملفوظاً يكسي إهاباً عشقياً، إذ يستحضر الأثني
ويحمل بعداً إيروسياً (Erotique). وهو عنوان يدفع
القارئ نحو التأويل بفعل غموضه والتباسه وكثافة
إيحائه في كتف إشارته إلى قيمة الرواية، ليستعي بذلك
إلى ما أطلق عليه جيرار جينيت تسمية عناوين تيمية*
(Titres thématiques) وهي التي تشير إلى تيمة /
أو تيمات النص (20). ويكون نجاح الكاتبة في إيقاع
متلقي روايتها في شركها : اقتناء فقرة، بعد أن
اجتلبته صيغة العنوان، الذي وضعته لها، والتي تستغزه
وتغريه بالاكشاف، لما تبطنه من متعة. وهي علامة
دالة على خلق الكاتبة لأفانين لعبة التجلّي/ والتخفي،
والإغواء/ والتمنّع، التي تمارسها مع متلقي روايتها،
ذلك أن نظريات القراءة والتلقي تدرس العنوان «ظاهرة
تواصلية تداولية تقتضي التفاعل والمشاركة بين الكاتب
والمتلقي».

إنّ العنوان هو «بمثابة التسمية التي تلتصق بسلمة أو
ببضاعة ما، ويجب أن تكون لهذه التسمية قوة إشعاعية
إشهارية جاذبة، لأن الهدف من العنوان/ هو الإيهام
والتأثير لحمل القارئ على اقتناء الكتاب / السلعة.
وهنا تتدخل بقوة وظيفة الإغواء والحث» (21)

هي صيغة عنوان شكّلتها بنية تركيبية ثلاثية تصدرتها
عبارة «الأسود» صفة ملفوظ لوني يفتتح على أكثر من
أفق تأويلي وبعد دلالي، باعتباره لوناً ملتبساً، إذ يحيل
إلى الشيء وخصّه، إلى الحياة / والموت في آن.

ثمّ تلت هذه الصيغة الاسمية الموحية والرمزية،
صيغة فعلية، تدلّ على التناسب والتناغم «تليق» : أردفتها
الكاتبة بتركيب إضافي مسند إلى ضمير المخاطب
المفرد المؤنث «بك» فكشفت عن الطبيعة الإسنادية
للخطاب، تتوجه به - فيما يليو - ذات ذكورية إلى
كيان أنثوي، معتبرة له عن إعجابها بالتناسق بين اللون
الأسود للثوب وصاحبه. وهو الإعجاب الذي يشكل
فاتحة عشقية، ما يجعل عتبة العنوان موحية بقيمة النص
الروائي المركزية. وهي قيمة العشق، الذي يستمد منه

4.1. عتبة الصورة.

تعدّ الصورة عتبة مهمة لما تحملها، عنصرًا تكوينيًا في تشكيل لوحة الغلاف، من مؤشرات موحية بعوالم النص الروائي، تستمدّ منها أبعادها الجمالية / الرمزية والدلالية في آن؛ ذلك أنّ دلالة الصورة في سيميائية تشارلز سندرز بيرس (Charles Sanders Peirce) هي «أيقونة تحيل إلى الشيء»، الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها، خاصة بها وحدها مثل الصورة الفوتوغرافية» (32). وبذلك فإنّ «التعامل معها وإدراكها مؤسس على مرجعيات ومتأثر بالانتماء الثقافي». فكل إدراك ليس محايدًا بل إنه مرتبط بقوة بالعادات الثقافية» (33).

لم تكن صورة ورود التوليب الخمس ذات اللون البنفسجي رسماً تشكلياً، وإنما هي صورة فوتوغرافية، أثبتتها الكاتبة/ أو الناشر على لوحة غلاف الرواية للإيهام بعوالمها، ذلك أنّ حضور باقة ورود التوليب يوحي بوجود شكل تواصل إيجابي بين طرفين كانت فاتحة الإحباط قبل أن يأخذ مساراً عشيقياً، ما يكرّس إيهامات طيف العنوان «الأسود يليق بك» ورمزيتها، ملفوظاً يتوجّه به طلال هاشم العاشق في المتن الحكائي إلى حالة الراوي / الممشوقة، والتي كان يرسل إليها باقة ورود التوليب مع نهاية كل حفل تحية أو لقاء محضره. دون الإفصاح عن هويته الحقيقية، لإدراك مدى تأثير الورد في نفسية المرأة، فضلاً عما يثيره الغموض من فضول الكشف والاكتشاف، وهو الحادق لأفانين المراوغة والمتناورة، في تاريخه الحافل بالعلاقات النسائية، ما يجعله يحقق ما ينشده من رغبات ويصبو إليه من صور متعة حسية.

هي ورود التوليب رمزاً دالاً على الاحتفاء بنخب الحياة، في صور شتى تتماس فيها التخوم بين الحسّ / الجسد والوجدان / الروح، على إيقاعات الموسيقى والغناء وحركات الرقص وسحر الطبيعة الباريسية بالأساس، كما أنّها رمز للتلاشي والفناء / العداد وانكسار الحلم، وخسران الأثني رهانها على الحياة

ثمّ تبلور البطلة / حالة الراوي موقفها من اللون الأسود المثير عندها في موضعين من الرواية، أولهما في لقاء تلفزيوني عندما سألتها مقدّم البرنامج:

لم تظهر يوماً إلا بثوبك الأسود، إلى متى سترتدين الحداد؟

نجيب كمن يبعد شبهة:

الحداد ليس في ما ترتديه بل في ما نراه، إنّه يكمن في نظرتنا للأشياء، بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد ولا أحد يدري بذلك» (25).

وثانيهما عند ما سألتها طلال هاشم عن سبب عدم خلعها الأسود في لباسها فكانت إجابتها:

لا ليس بسببه، الأسود محرم من مذ لم يبق لي الموت محرماً، إنني أنسب إليه، أشعر أنه يحميني ويميزني عن غيري من المطربات، ثم أنا بطبعي أحب الأسود منذ أيام التعليم» (26).

وبناء عليه، تتبيّن العلاقة العضوية والتكاملية بين العنوان والنص، حيث يمثل «علامة التلاقي الأولى» التي تهيم التواصل بين المتلقي والنص (27)، وتلك «بصفته آلة لقراءة النص، وباعتبار النص آلة لقراءة العنوان» (28)، ما يجعل العنوان دالاً إيحالياً وإشارياً يوحي بعوالم النص الروائي، لأنه يمثل تلك «النواة المتحركة التي حطّ المؤلف عليها نسيج النص» (29)، فضلاً عما يقدمه للقارئ / والمتلقي من «معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتنامى، ويعد إنتاج نفسه» (30)، وبذلك يكون العنوان تلك الصيغة التي تمنح النص هويته.

وقد مثل عنوان رواية «الأسود يليق بك» لأحلام مستغانمي علامة إجرائية على قدر من التوفيق في مقارنة النص الروائي بغبة استقراته وتأويله، وذلك في ضوء الوظائف الأساسية، التي تحدث عنها رومان جاكسون: المرجعية والإفهامية والتناصية، التي تربطه بالنص الروائي وبالقارئ. فكان بذلك «مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي» (31).

عند ذبولها. وهذا ما يجعل عتبة صورة باقة التوليب النفسية تتناغم ولوني السواد والبياض إذ تتقاطع معهما لتتكامل جمالياً ودلائياً، من حيث الإحالة على الشيء وضده، وتحديدنا على الحياة في شتى صور محافلها وعلى الموت في مختلف حالاته وطقوس حداده وإيقاعاته، التي ترّدّد أصداً الفاجعة والفقدان. هي ثنائية مأساة الوجود / والعلم، التي تسيّر الكون وتشكل علامة دالة على مأساة الكائن.

5.1. الغلاف / اللوحة : الشعرية والألوان:

يمثل اللون عنصراً أساسياً في الكون وهو من المدركات البصرية⁽³⁴⁾، حيث يستخدم «معيّاراً للحكم على الأشياء والفصل بينها، وله علاقة وثيقة بالنفس البشرية، من خلال تأثير في الإنسان بشكل مباشر»⁽³⁵⁾، في مختلف أشكال ممارسته للوجود ومنظوراته له.

فالألوان «ترتبط بأحاسيس الإنسان ووجدانته النفسية وأنماط سلوكه وردود فعله الواعية واللاواعية»⁽³⁶⁾، تكون من خصائص وجوده، لما تتضمنه من أبعاد مختلفة متعاقبة ومتكاملة : نفسية واجتماعية وثقافية ودينية، وغيرها، بفضل ما تمتلكه من طاقات هائلة من الدلالات الرمزية والإيحائية يميل الإنسان إلى تفسيرها في ضوء علاقاتها في ما بينها، وفي ضوء ما يحيط بها من أشياء متفاعلة معها⁽³⁶⁾، ما يفيد أنّ اللون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة كدلالة الموت والحياة في الوقت نفسه.

فرمزية الألوان عموماً فيها «هذه الإشارة الخاصة للتعذّد والتنوّع والتجلي والتخفي في الوقت نفسه»⁽³⁷⁾.

ثم إنّ الألوان «ذات علاقة بنفسية المبدع المتحدث والمتلقي. ولها وظيفة تحلّ محلّ اللغة ومحلّ الكتابة ولهذا وجب ربطها بالوسط الاجتماعي والجغرافي للمبدع»⁽³⁸⁾.

ويفسّر العقل البشري الألوان، باعتبارها «تشتمل على سبعة ظلال (أوهيات) رئيسية، هي: الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق والأبيض والأسود والبسجي»⁽³⁹⁾، غير أنّ غلاف رواية «الأسود يليق بك» لا يتوفّر إلا على أربعة ألوان من جملة تلك الألوان السبعة، وهي الأسود والأبيض والأحمر والبسجي. وهي الألوان التي سنعتمد إلى استقراء دلالاتها الرمزية وتحليل ما تتوفّر عليه من علامات دالة على شعريتها

1.5.1. اللون الأسود:

هو لون بارز رُسمت به عتبة الهوية الأجنبية للكتاب : رواية «عتبة العنوان «الأسود يليق بك» وهو لون ملبس دلائياً، لكونه يحتمل الشيء وضده، حيث يرمز إلى الحياة / إذ هو لون إغراء عند المرأة وفتنة وأنفة وجاذبية، تختاره للسهرات والأفراح ليكون لون احتفائها بكيانها المؤتمن جسداً وبالوجود، اتعاقفاً من كل القيود وتوقاً إلى المطلق، حيث يدلّ من المنظور النفسي على نغمة ثائرة على الظروف، وعلى مبالغة في البحث عن المطلق»⁽⁴⁰⁾. وهو اللون الأثير عند بطلة الرواية هالة الوافي المغنية الجزائرية المهاجرة إلى دمشق في لقاءاتها التلفزيونية أو في سهراتها الخاصة مع عاشقها طلال هاشم وحفلاتها مع جمهورها، إلّا أنّ هذا اللون الأسود يرمز بالمقابل إلى الموت، ومن ثمّ يمثل لون الحداد والحزن، الذي تفضّله هالة الوافي حداداً على قتل والدها وأخيها والآلاف من أبناء شعبها الجزائري على يد الإرهابيين الإسلاميين وحزناً منها على هذا الموت في الحياة الذي تعيشه في مغاها دمشق بعيداً عن وطنها الجزائر الذي يمثل الموت المجاني قدر أبنائها دون تمييز، وبذلك فإنّ اللون الأسود يمثل لون حدادها الدائم وحزنها المتمكن منها صفة دالة على خسران ذاتها أثنى / مثقفة أكثر من رهان على الحياة وخسران وطنها الجزائر رهانه على التاريخ.

وبناء عليه يقوم اللون الأسود بوظيفة مزدوجة، فهو لون دافئ يقترن بالحياة / والأثني، وهو لون بارد يرتبط

ويرى علماء النفس «أن الشخصيات التي تفضل اللون البنفسجي خيالية، تبدو وكأنها تنتمي إلى عالم آخر غير الذي نعيش فيه. هي شخصيات خلقة ومبتكرة تتسم بقدر من الروحانية والحساسية وتعرف كيف تهرب من الواقع عن طريق الأحلام» (44). وهو -إلى ذلك- لون «يقاوم الانفعال والعصية الشديدة» (45). وتبقى رمزيته «هي رمزية الأحمر والأزرق ممتزجين. حيث صقل أحمر الأنا، من خلال أزرق الحكمة. وهو يعبر عن الفترة الانتقالية بين الحياة والأزلية» (46).

واستنادا إلى مجمل هذه الدلالات الرمزية للون البنفسجي، وربطها بعوالم الرواية، نتبين توفرها في شخصيته طلال هاشم، حيث تمثل أبرز السمات المفيدة الدالة عليه، كما على فلسفته في الحياة عامة، ومثواره للمرأة وتعامله معها خاصة.

فهو منهج بالحياة، متعلق عشقا بها، من خلال زخم علاقته الإنسانية في أكثر من مدينة، وأكثر من بلد، وشربه أصح أنواع الخمور، وارتباده أفخر النزل والمطاعم وأرقها.

ثم إنه يتواصل مع الآخر / وهنا الأنثى هالة الوافي، بالحنس والخيال، في مسمى أن يتزع منها الخوف ليكون مصدر أمنها وسكنتها.

وهو، إلى ذلك، شخصية خلقة ومبتكرة، تتسم بالحساسية والحلم، تتفنن في ممارسة حالات عشقها من خلال أنماط سلوك مختلفة، متنوعة ومتجددة، يجتذب الطرف الآخر، هالة الوافي إليه بكل عفوان، منها إهداؤها باقات التوليب دون توقيع والاستمتاع بصورتها بمفرده في قاعة اقتنى كل تذاكر حفلها، ومفاجأتها بدعوات السفر إلى باريس وفيئا للقاء والمتعة والحلم بأن ينال منها ما ناله من مثيلاتها.

كل هذا يؤكد التطابق بين رمزية اللون البنفسجي في تعدد دلالاته وتنوعها، وبين شخصية طلال هاشم

بالموت والحداد على الحياة والفقدان. وهذه الطبيعة المزوجة للسواد هي ذاتها التي وسمت بها الكاتبة عوالم روايتها الأولى «ذاكرة الجسد» ويكشف عنها خالد بن طوبال مخاطبا حياة : «لعمرك لست بلتني السوداء، مدّش هذا اللون، يمكن أن يلبس للأفراح وللأمم ؟ لكل لون لفته.. قرأت يوما أن الأسود صدمة للمصر، قرأت أيضا أنه لون يحمل نقيضه ثم سمعت مرة مصمم أزياء شهير يجيب عن سر لبسه الدائم للأسود قال : إنه لون يضع حاجزا بيني وبين الآخرين» (41).

2.5.1. اللون الأحمر:

اقترن هذا اللون برسم هوية المؤلفة فكان بمثابة نقطة الضوء / والنور في لوحة الغلاف، باعتباره لونا نشيطا قويا ساخنا ودافئا يوحى بصفات الأنوثة، التي جسدتها المؤلفة في بطله وروايتها هالة الوافي نموذج الأنثى المغربية بجمالها الجذاب للأعر / الرجل: طلال هاشم. وهو بذلك لون عشقي، فضلا عن كونه لونا بارزا مقارنة ببقية الألوان المشكلة للوحة الغلاف، وهي الأسود والأبيض والبنفسجي، وفي بروزه تعتمد من الكتابة أن تبرز قاتلها أنثى، موضوعا للعشق يتحوّل إلى هوس ومركز اجتذاب للأعر / الرجل، يحلّق ممارسة أفانين التمتع والغواية، ليبقى هدف شهوة تنتهي إلى الخيبة، إذ تطلب فلا تُدرَك، لتكون ضريا من الاستحالة. إنها نرجسية الأنثى التي تبرّز ذاتها المركز وسلطة القرار / وتقرير المصير في النص الروائي، ثارا من الآخر: الرجل / والمجتمع، خارج النص، أي في الواقع، وكل صور قمعها لها وأشكال تهيمش لوجودها وأصناف استلاب لكانتها روحا وجسدا. إنها محافل الأنثى في الكتابة بدلا عن ماتمها في الواقع وإيقاعاتها الجانزية.

3.5.1. اللون البنفسجي

يعدّ البنفسجي من «الألوان البهيجة» (42). وهو «لون قوي يتواصل مع الحنس والخيال. إنه لون تحوّل، لون سلام يحارب الخوف» (43).

في مختلف خصائصها النفسية والفكرية والسلوكية والوجدية .

4.5.1. اللون الأبيض :

يمثل اللون الخلفي للوحة الغلاف وخطاطته الكتابية والتشكيلية، ما يجعله يتوفر على أبعاده الرمزية في حد ذاته، ثم في علاقته بغيره من الألوان : الأحمر، والبنفسجي وخاصة الأسود، والأشكال ليمثل عنصرا تكوينيا مهما من بنية النص الروائي. فيغدو «مثل هذا البياض كل ما له بلاغة. فعندما تتماس العين مع هذا البياض تصطدم به لأنه يمارس جرأة وشجاعة، ويخفي كل ما يظل غير مقروء، وربما يكون هذا البياض تجسيد الرفض والنفي والقهر. وإن مثل هذا الصمت يترك للقارئ أمر ملته بما يتطلب السابق» (47) أو بما لا يستطيع الكاتب قوله. وهو ما يطلق عليه البعض من النقاد تسمية «البياض التيزيقي» (48).

فاللون الأبيض يفرض على القارئ (المتلقي) «أن يصمت أو يستريح أو يدخل في محال تأمل محتمل بالدلالة» (49)، وبذلك تنكشف دلالات البياض لتتبدل الوضوح - القوة - الصفاء - الطهارة - انشلاء الذات والصراحة، فضلا عن الصمت والتأمل.

وبناء عليه فإن اللونين الأسود والأبيض يقومان بوظائف مزدوجة تجتمع فيها الأضداد، التي تكون العناصر التكوينية لتقاطعاتها. فهما «يمثلان الإيجابية والسلبية، الحياة والموت في الوقت نفسه» (50)، طالما أن كل متضادين «فهما أن يكونا من جنس واحد بعينه مثل الأبيض والأسود اللذين جنسهما القريب اللون» (51).

إن احتفاء الكتابة أحلام مستغانمي بالألوان في عتبة غلاف روايتها : «الأسود يليق بك»، وما أثبتت عليه من عتبات الهوية الاجتماعية والعنوان والصورة والناسخ، من أبرز «ما يميز به التيار الارتسامي في الفن التشكيلي، لما في اللون من قيم عاطفية ذات طابع غنائي لاسيما إذا اختلطت الألوان ببعضها البعض» (52).

2 - شعرية العتبات الداخلية :

تتعدد العتبات الداخلية / نصوصا موازية وتنوع في رواية : «الأسود يليق بك»، وتمثلها : عتبة الإهداء وعناوين الفصول الداخلية وتصديراتها، التي تنوعت روافدها المعرفية والأدبية والفنية .

1.2. عتبة الإهداء:

وردت صيغة الإهداء في خطاب تفضدت الكتابة تلوينه بالمراوغة والمخاتلة لمتلقي روايتها، ما جعلها تكون صيغة ملتبسة، لافتتاحها على أكثر من أفق تأويل. فقد تكون الصديقة الجميلة التي تقصدها ومن أجلها أنشأت روايتها أنها الخاصة الدالة على ذاتها أنثى/ وكاتبة، وقد تكون ذاتا غيرية ربطتها بالذات الكاتبة أرواح علاقة ماء، وفي كلتا الحالتين تبقى الأثرى هي قيمة الرواية مدارا ومدى وإمجازات كيائها وأعطابه روحا وجسدا هي مناخات هذه الرواية وإيقاعاتها، التي استوحيتها الكاتبة من إيقاعات الموسيقى والرقص وقامت بدمجها في سدي النسيج الحكائي لروايتها، والتي تبقى نتاج تقاطب الألم/ والذكرى فتكون الكتابة طرق الخلاص من أوجاع الكيان الأنثوي وشرقة ذاكرته الجريحة.

2.2. عتبة عناوين الفصول:

اختارت الكاتبة في عتوة فصول روايتها الأربعة مصطلح «حركة» الممتطي إلى مجالي الموسيقى والرقص، وتحديدا رقصة التانغو، حيث قامت الكاتبة بتقسيم روايتها إلى أربع حركات، هي ذات حركات رقصة التانغو، التي يؤديها راقصان : رجل وامرأة، ما مثل علامة انزياح، ومن ثم جلة على تقسيم النموذج الروائي إلى فصول، وهذا الأمر يجعل هذه الرواية تستمد دينامية كتابتها من دينامية إيقاعية الموسيقى وحركية الرقص .

وهي حركات أربع، وردت في الظاهر مستقلة عن بعضها البعض، إلا أنها في الحقيقة مترادفة مع بعضها

البعض ومتناهد ومتكاملة في سدي النسيج الحكائي للنص السردي.

ثم إنَّها وسمت بنية كلِّ فصل / حركة من حركات الرواية بالتشظي، حيث عمدت الكاتبة إلى استهلاله بعدد من التصديرات المتنوعة الروافد المعرفية والأدبية والفنية. إن بنية التشظي هذه تمثل اتساق نظام حركي قوامه الفوضى، بسبب تقطيع السرد وتداخل مقاطعه ومحكياته، ما وسمه بالتشعب، الذي يتسبب في بعض الأرباك لقارئ الرواية ومتلقيها.

إنَّها لعدَّة النص بالمفهوم البارطي الناجمة عن لذة كتابة أحلام مستغامي الروائية وتلاقي اللذتين يساوي لذة القراءة ومتعتها، خاصة وأن الكاتبة وُفِّت في تسريد الموسيقى والرقص، ما منح الرواية إيقاعها النغمي الخاص، وحركتها المميزة في كف التناغم بين لغة الغناء / الصوت ولغة الرقص / الحركة.

يسمح لنا البحث في شعرية العتبات النصية، في رواية «الأسود يليق بك» لأحلام مستغامي، باستخلاص النتائج التالية:

- أهمية محبت العتبات النصية نظريا وإجرائيا، حيث سمح لنا بالوقوف عند مفاهيم العتبات مثلما بلورها كبار المنظرين والنقاد الغربيين، وطرائق تمثيلها إبداعيا على صعيد الكتابة الروائية، من خلال نموذج «الأسود يليق بك» لأحلام مستغامي. وهو النوع من المقاربات النقدية، الذي يبقى نفسه محدودا مقارنة بنسق الإبداع الروائي العربي، وما فتن يحققه من تراكم في مدوَّنة النصية.

- دينامية العلاقة القائمة بين العتبات والنص الروائي، باعتبارها عنصرا مهما من عناصره التركيبية، ولكونه يمثل أساس وجود خطابها، ما جعل التعامل معها يكتسب أهمية خاصة، في ضوء ما تقوم به من وظائف مرجعية وإفهامية ونصية، سواء في علاقاتها بذات المبدع واستراتيجيته في الكتابة والتخييل أو في علاقاتها بالقارئ والمتلقي وصور تأويله لها.

- تفاعلية العلاقة وتكاملها بين العتبات وقارئ الرواية، في ضوء ما تحدده من ميادئ عقد القراءة بين النص الروائي والقارئ، ذلك أنَّ الرواية لا تكتمل بكتابتها وإنما بقراءتها، التي تسهم في إنتاجيتها الجمالية والدلالية، عبر ما تمنحه لها من آفاق تأويلية تبقى مشرعة على المحتمل.

- تعدد العتبات النصية لرواية: «الأسود يليق بك»، وتنوع العلامات الدالة على شعريتها: هوية أجناسية: رواية، وهوية مؤلفة رواية ذاتمة الصيت، وصيغة عنوان: مغرية لقارئها ومثيرة غامضة ومراوغة له، تنماس فيها التخوم بين الذاتي / والموضوعي، الواقعي / والمتمخيل، الكتابة / والجسد، عبر حذق الكاتبة أفانين لعبة التخفي والتجلي، إغواء لقارئها، حتى يقتني روايتها ويقل على قراءتها، بعد أن أوقعته في شركها، وصورة ورود بنفسجية تكتس مجمل المداليل الجمالية والرمزية للعتبات السابقة، والتي تتراقد مع بعضها البعض وتتألف لتسهم مجتمعة في الإيحاء بجماليات الرواية والإيحاء إلى أجوائها.

- إنَّ لشعرية عتبات رواية «الأسود يليق بك» تتجاوز التشكيل البصري للكتابة، إلى التشكيل اللوني، من خلال رمزية الألوان، التي اختارها الكاتبة لتشكيل لوحة غلافها، وهي ألوان الأسود والأحمر والبنفسجي والأبيض، ذات العلاقة الوثيقة بنفسية الكاتبة/ مبدعة/ وإنسانة، ولمنظورها الخاص للوجود، وذات التأثير العميق في نفس المتلقي، وفكره، حيث تستثير فيه الرغبة في الكشف عن أبعادها الرمزية في حد ذاتها، ثم من خلال علاقتها ببعضها البعض في تشكيل لوحة الغلاف، فضلا عما تؤشر له من دلالات الرواية. وهي إلى ذلك ألوان، يتميز بعضها، مثل الأسود والأبيض برمزيته المتعارضة، من خلال إفادته الشيء وضدَّه، فيما يبقى بعضها الآخر: الأحمر والبنفسجي مفتحا على آفاق من التأويل بلا ضفاف.

- إن كانت العتبات الخارجية لرواية «الأسود يليق بك» متاحة لقاعدة قراء عريضة، تلقاها بصريا فإن العتبات الداخلية تخاطب عدد قراء أقل، هم

الرقص، الذي عمدت إلى تسريده مع فن الموسيقى في سدي النسيج الحكائي لروايتها، التي جاءت إيقاعية في لغتها وأسلوبها الشعاري، وحركية في طقوسها ومناخاتها وأجوائها.

أولئك الذين قاموا باقتناء الرواية وتولوا قراءتها. وهي عتبات التصدير، الذي تلتس فيه التخوم بين الذات الكاتبة/ والذات الغريبة لأشئ ما، وعناوين الفصول/ الحركات، التي استوحت الكاتبة تسميتها من فنّ

الهوامش والإحالات

- 1) انظر Genette (Gerard) Seuil, Ed. Seuil, Paris, collection Poétique Paris 1987, p8
- 2) Ibid p8
- 3) انظر عبد الملك أشهبون : عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، ج 58 م 15، ذو القعدة 1426 ديسمبر 2005، ص 281
- 4) Genette (Gérard), Seuil, p 367
- 5) Ibid p 367
- 6) عبد الملك أشهبون : عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، ص. 275.
- 7) انظر مولفنا. عمل القراءة (نظرية حماية التجارب في الأدب) ترجمة حميد لحمداني والخليلي الكدية، منشورات مكتبة المتاحف، فاس المغرب، 1495 م ص 57
- 8) نفس المرجع، ص 57
- 9) حميداني حميد : عتبات النص الأدبي مجلة علامات في النقد، ص 28
- 10) أشهبون عبد الملك : عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، ص 281
- 11) Genette Gérard, Seuil, Ed. Seuil, Collection poétique Paris, 1987, P. 6
- 12) Le jeune (Philippe) : Le poète autobiographique, Ed. Seuil Paris 1975, P. 23 et suivantes
- 13) انظر : الشاوي عبد القادر : مكتبة والوجود، دارب الشرق للنشر والتوزيع، 1490 م ص 50
- 14) ظهرت أولى إرهاديات علم النصوص من خلال دراسة فرسوس فروري وانفري فوس، تحت عنوان : حوار العدد 11 السنة 1948 ثم صهر بعد ذلك العديد من Langue الكتب في ثمر ثمان عشر، وقد نشرت بمجلة المؤلفات التي اشغلت من العنوان موضوعها وأبرزها :
 - Hoek (Leo) : Description d'un archonte Aujourd'hui Paris. UGE 10/18/197
 - La marque du titre Paris - Lahaye. Ed. Moulon 1985
 - Genette (Gerard) Palimpseste Ed. Seuil Paris 1972 Seuil, Ed. Seuil Paris 1970
 - Grivel (Charles) Production de l'intérêt romanesque Paris - Lahaye. Ed. Moulon 1973
 - Duchet (Claude). La fille abandonnée et la bête humaine. Eléments de titrologie romanesque, In Littérature, n° 12. 1975
- 15) بوردريال، الطيب. قراءة في كتاب سمياتة العنوان لبسام قطوس، جامعة محمد جسر - بسكرة - كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي - محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسمياتيات والنص الأدبي، 13 - 15 أبريل 2002 منشورات الجامعة، ص 32.
- 16) نفس المرجع ص 25.
- 17) Dictionnaire encyclopédique Ed. Quillet Paris 1990 p 69
- 18) Del Lungo (Andrea), pour une poétique de l'incipit. In poétique, n° 94, Ed. Seuil Paris, Avril 1994, p 134-135
- 19) بوطيب، عبد العالي. العتبات الصبية بين الوعي الطوري والمقاربة النقدية، جريدة العلم «اللمح الثقافي» السبت 28 أبريل 2001 ص 11.
- 20) Mitterand (Henri) : Les titres de roman de Guy des cars, In Sociocritique, Ed. Nathan Paris

- (21) بودريالة طبيب - قراءة في كتاب - سيميائية العنوان لبسام قطوس، جامعة محمد حيدر، سكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيميائية والنص الأدبي 16-15 أبريل 2002 منشورات الجامعة، ص 29.
- (22) دقة بنفاس: التحليل السيميائي للنبي السردية رواية جماعة السلام للدكتور محيى الكيلاني أعودجا، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، الجزائر، وزارة الثقافة والإعلام، مديرية الثقافة بوجعيرج، 15-16 أبريل 2002 ص 34.
- (23) بودريالة طبيب: قراءة في كتاب: سيميائية العنوان لبسام قطوس، سبق ذكره، ص 25.
- (24) مستغاني أحلام: الأسود يليق بك، ص 49.
- (25) نفس المصدر: ص 16/15.
- (26) نفس المصدر: ص 115.
- (27) الموصى خليل - قراءات في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.
- (28) نفس المرجع.
- (29) دقة بنفاس: التحليل السيميائي للنبي السردية، سبق ذكره، ص 35.
- (30) مفتاح محمد، ديباجة النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1987 ص 92.
- (31) طيكرال، عبد الرحمان - خطاب الكتابة خطاب الألم في رواية مجنون الأمل، مجلة "كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 9، 1987، ص 135.
- (32) مارك، جون - دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1 1987 ص 36.
- (33) Lazar (Judith) - La science de la communication. Ed. Que sais je - Dahleb Alger 2ème ed. p 87
- (34) عباسي، سالم - (النوب تأثيره في الناس) مجلة سماء لأحيال، العدد 19، دمشق، ص 120، وما بعدها.
- (35) أسعد، علي - مسرح الحجاب والخيف والفرح في حياة الإنسان، د. ابراهيم، بيروت، 1981، ص 85/84.
- (36) شاكر، عبد الحميد - تفصيل جدي. مجلة سماء لفرقة (الكوب)، العدد 76، مارس 2001، ص 270.
- (37) أحمد، محمد فتوح - الرموز والرمزية في شعر محاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1978، ص 22.
- (38) تيرماسين، عبد الرحمن: لأن وتظهر الأحرار في ثياب تحولات فاجعة الماء، ضمن كتاب: نظرية القراءة المفهوم والإجراء، الجزائر 2009، ص 4-45.
- (39) أسعد، علي - مسرح الحجاب والخيف والفرح في حياة الإنسان، دار التراث، بيروت، 1981، ص 84-85.
- (40) البانسي، محمد أحمد - الاتصال الإنساني وعلم النص، دار النهضة العربية، بيروت 1991، ص 170.
- (41) مستغاني، أحلام: ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغاني، بيروت، ط 1، 12 ص 35.
- (42) أنظر رمزية الألوان في موقع <http://www.alnihad.com/papier.php?name=news&file=article&side=83439>
- (43) موسوعة ثقافية عن الألوان <http://www.radiodiyala.com/forums/showthread.php>
- (44) معاني الألوان في علم النفس: <http://barqboxx.com/1980.topic>
- (45) الألوان في علم النفس وتأثيرها العصبي. <http://www.legendsworld.com>
- (46) عثمانى، سمية - التواصل عن طريق الألوان <https://sites.google.com/site/patrimoine.pop/plalwan>
- (47) الربابعة، محمد - الخطابات الشعرية عند محمود درويش، براءة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2001، ص 1.
- (48) أنظر - محمد الحار - الأسلوبية الاتصال والتأثير ضمن كتاب - جماليات التلقي والتأويل، ط 1، تقديم عز الدين إسماعيل، صادر عن أعمال الملتقى الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة أكتوبر 1997
- (49) تيرماسين، عبد الرحمان: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 102.
- (50) أحمد، محمد فتوح - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1978، ص 92.
- (51) بن مالك، رشيد - مقدمة في السيميائية السردية، دار القصصية الجزائر 2000، ص 15، نقلا عن ابن رشد، كتاب الفلوات، حققه محمود قاسم الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1980، ص 144.
- (52) تيرماسين، عبد الرحمان: الأنا وتظهر الأحرار في ثياب تحولات فاجعة الماء، ضمن كتاب نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ط 1، الجزائر 2009، ص 126 - 130

بلاغة الخطاب الملتبس

في رواية «الباقى..» لأمنة الرميلى الوسلاتي

ذكرى بن صالح/جامعية، تونس

ولقد شدّت انتباهنا تحركة إبداعية فريدة مثلها إصدار روايتي جديد للآدبية التوسية أمنة الرميلى الوسلاتي (2) في روايتها الباقي . . (3). فأتناه قراءة لهذه الرواية راودت عديد الأسئلة المتعمقة بخطة الروائية في بناء خطابها الذي يمكن أن نعتبر أنه كان «حدا مستغرا» (Discours provocateur) يزيغ عن المألوف إيعاء، وهو أمر من شأنه أن يحط توقعات القارئ في تقبل نص سهل العريكة، ويحفزه على نشر حكمة النص ونظام بنائه.

وبعد مداومة القراءة والانكباب على هذه الرواية، استقرّ لدينا الأمر في أنّ الباقي . . بقدر ما كانت تبهت في قارئها الحيرة وتثير فيه الأسئلة، فإنّها قد استطاعت - في رأيها - أن تمارس فعل إغواء وجذب بفضل لغتها وأسلوب بنائها غير النمطيّ . وانطلاقا من ذلك، ارتأيت أن نقارب هذه الرواية من جهة التباس خطابها والتحاف بالغموض، ذلك أنّنا نعتبر أن ظاهرة التداخل والالتباس (confusion) كانت الظاهرة الفنية الطاغية التي منحت الرواية أديبتها وفنيها الخاصة، فجعلتها مفتحة على تأويلات شتى.

ونودّ أن نشير إلى أنّ تعلق همتنا بدراسة ظاهرة اللبس (4) في الخطاب (Discours) دون الحكاية (Récit) (5)، إجراء له ما يبرّره كما سنبرر ذلك فيما يلي من هذا المقال من خلال محاولة الوقوف عند أهم مظاهر اللبس في هذا الخطاب الروائي (6).

في الغالب تقوم العتبات (Les Seuls) (7) بوظيفة توضيح المتن النصّي والإيحاء بمضامينه (8)، إلّا أنّ القارئ يقف أمام الباقي . . حائرا مترددا

■ تلير في هذه المقاربة قضية تندرج في صلب ما يسمّى اليوم في النقد الأدبيّ بـ «التجريب» الذي يعني في أبسط تعريفاته رفض سنن الإبداع والقراءة (1) السائدة، لأجل خلق اتجاه مناهي للمستقرّ في الذاكرة الأدبية. وبإمكان الدارس للمدونة الروائيّة العربيّة، أن يلاحظ أنّه مع ازدياد الوعي بضرورة تجديد مناخات الخطاب الإبداعيّ وضخّ دماء جديدة فيه، برزت لدى الروائيّين رغبة حقيقيّة تتغيّى تغيير المعايير الذوقية في مستوى تقبل القراء للنصوص القصصية.

أمام غياب عتبات وغموض أخرى. ذلك أنّ الغلاف الخارجي قد خلا من كل علامة أجناسية (Générique)، فلم يحدد جنس النصّ أهو رواية أو قصة أو غير ذلك من الأجناس الأدبية المعروفة.

ولقد غابت عن الباقي... عتبات أخرى كثيرة درج الأدباء على استعمالها وإدراجها في نصوصهم من قبيل عتبة الإهداء والتصدير والحواشي التي لم يرد منها إلا تنقيص ورد في آخر النصّ يحدد زمن الكتابة ومكانها (9).

وإضافة إلى ذلك، نلاحظ أنّ أيقونة الصورة الواردة في الغلاف الخارجي والتي احتلت النصف الثاني من المساحة الورقية، هي لوحة تجريدية للفنانة الإيطالية سيليا كامبانيني Silla Campanini (10) تحتاج تأويل أبعادها إلى علم ودراسة سدائ الفن التجريدي واتجاهاته. أمّا بالنسبة إلى الفارئ العادي غير المتخصص فتبدو هذه اللوحة على قدر كبير من الغموض يُعسر تفسيرها وفك شمرتها.

لكن عندما يقرأ المثقفي على صيغة الغلاف اسم كاتبة النصّ «أمنة الرميلى الوسلاتي» الناقدة الأكاديمية والروائية والمفوضة ذات التجربة في مجال الإبداع السردّي، عليه أن يراجع نفسه وألا يتسرع في الحكم. فكاتبة النصّ لا تصدر عن فراغ معرفي بل إنّ لديها وعيا نقدياً بما تكتب وإحاطة بصنعة الكتابة القصصية، ولا نعتقد أنّ اختيار لوحة الغلاف الخارجي مثلاً، لم يستند إلى مقاصد خفية توّطد صلة النصّ بعنابه.

فالرأي عندنا أنّ ذلك الغموض الذي شمل اللوحة يفتح أمام الفارئ كوى كثيرة للتأويل. وبشيء من التأمل والتعمق يمكننا الذهاب إلى أنّ هذه اللوحة التجريدية تحوي مجموعة من الخطوط التي نراها دالة على حركتين على الأقلّ، تتعلق أولاهما بنوع من «التساقط» أو «السقوط»، وتحاول ثانيتها مقابلة ذاك السقوط بنوع من «التصدي» أو «التلقي» أو «الردّة» لقوة السقوط. ولعلّ الألوان الباردة والحارة التي كوّنت اللوحة تعضد هذا

«الصراع» القائم في فكرة اللوحة أو في ذات الرسّامة. ومن هذه الزاوية يمكن التقاط الخيط الدرامي الرابط بين لوحة «سيليا كامبانيني» ومتن رواية الباقي..

ولدى انتقالنا إلى عتبة العنوان الموسوم بـ«الباقي»، لاحظنا أنّ هذه العلامة السيميائية كتبت باللون الكستنائي (Marron) وبخطّ سميك، وتبعها نقطتان متتايتان تعبران عن كلام محذوف ومقطوع. ومن الواضح أنّ العنوان كان موجزاً ولكنه في الوقت نفسه كان غامضاً وغير محدد، فهذا التّعت لا يُعرف منوعته، واستباحتها لذلك تنغّص دلالاته عن الفارئ. فـ«الباقي» دالّ يحيل على دلالات مختلفة، إذ هو في تصوّر المسلمين اسم من أسماء الله باعتباره الموصوف الوحيد بالبقاء الأزلي، كما أنّه في دلالاته المعجمية يفيد الدوام والاستمرار والسمديّة والأبدية والثبوت واللأنهية (l'infini)، وعادة يستعمل هذا اللفظ أيضاً بكثرة في الحياة اليومية في المعاملات التجارية والعمليات الحسابية ليدلّ على ما يتبقى من الشيء (11)، ولعلّ هذا التعدّد في دلالات العنوان أنّ أحدهم لدى الفارئ نوعاً من الالتباس وعدم اليقين.

وحين نتوقّل في مجاهر النصّ طمعا في المعنى، نجد عناوين داخلية لفصول عشرة وسُمت كالتالي:

التقصّ.. (ص ص 17-18)

الايام.. (ص ص 19-21)

النهاية الأولى (ص ص 23-141)

وقد شقني الوجد حتى (ص ص 143-168)

إنّي أرى ما لا يرون (ص ص 169-170)

التكليف (ص ص 171-241)

إلا أنّ للعشق في قلبي.. سيليا (ص ص 243-261)

الهوى.. (ص ص 263-264)

قرباً مربوط النعامة منّي (ص ص 265-267)

النهاية الثانية (ص ص 269-273)

صداقتها القديمة والوطيدة لسلمى، وحُبها لإبراهيم الذي سبق حبّه لسلمى وحبّ سلمى له، وظلّ لأمدٍ في قلبها طَيِّبَ الكتمان وقلْبَ صداقتها لسلمى إلى عيرة وحقدٍ دفين. ولعلّ كلّ ذلك هو ما يفسّر في النصّ كثرة الاستهيمات (les Fantâsmes) والذكريّ وتصوير الأجواء الدّاخلية لهذا الثالوث في الرّواية.

قد يبدو مضمون الحكاية، إذن، بسيطاً للقارئ غير المطلع على الرّواية أطّلاعاً مباشراً، لكنّ صياغة الخطاب في هذه الرّواية، خضعت لقدرة غير يسير من اللبس والتفكّك والتشردم. إذ إنّ البنية الحديثة لم تتخذ مساراً انسيابياً، ولم تنظم الحكاية على النحو الذي عهدناه في البناء التقليديّ للرّواية أي البنية الثلاثية المعروفة:

بداية — وسط — نهاية

فلقد جاء البناء متشظياً مشوّشاً، ممّا يجعل القارئ يرهق من أمره عسراً، فلا هو قادر على متابعة الأحداث (ليست الأحداث متنامية في خطّ تصاعديّ ولا هي بالذّكر الذي يرجع بالمرن إلى الماضي)، ولا هو قادر على الكفّ عن قراءة هذه الرّواية التي أعلنت، من خلال خطاها المتلبّس والمتداخل البناء، تحدّيها له ولكفاءته.

إنّ قارئ الباقي... لا يتنقل من مضمون إلى غيره، أو من حدث إلى حدث آخر، لأنّ السرد يركّز على بعض الأحداث ويقدمها للقارئ في حركة لولبية وأحياناً تكرارية ومعاودة، وهذا ما جعل الخطاب يتضمّن مقارنة بالخبر المنقول. فلقد وقع التلاعب بنظام الأحداث وبحركة الزمن (13)، فتكثّف الارتداد (Rétrospection) والاستباق (Anticipation) والتواتر (Fréquence) (14) على نحو يوحى بالتداخل والفوضى. ولو طلب القارئ تحديداً لنهاية الرّواية أو بدايتها لتمتدّ عليه ذلك، فالخطاب كما أنّ يسير في حركة لولبية لا نهاية لها، والفصول تراكم متوّر في غير انسجام.

لعلّ أهم ما يمكن أن نرصده مبدئياً، ملاحظتين اثنتين: تخصّص الأولى صيغة بناء الفصول، فمن الوهلة الأولى يلاحظ القارئ اختلالاً في توزيعها. ذلك أنّ الفصول المذكورة تتفاوت كمّاً تفاوتاً جليّاً، فبعضها لا يتجاوز الصّفحتين (مثل «التقصّ» و«الهوى» و«إني أرى ما لا يرون») وبعضها الآخر يمتدّ على صفحات طوال (كفصل «النهاية الأولى» الذي يمسح ثماني عشرة ومائة صفحة). أما الملاحظة الثانية التي يمكن إيداعها فتتمثل في وجود نهايتين في النصّ الروائيّ الواحد، والأكثر من ذلك إثارة وسمّ الفصل الثاني الموجود في بداية النصّ بـ «النهاية الأولى» وختم الرّواية بفصل عنوان بـ «النهاية الثانية»... وإنّ صنيعاً كهذا من شأنه أن يصدم القارئ ويشوش عليه صفاء ذهنه. فإني بآء نبي عليه هذا النصّ، وهل يصحّ أصلاً نعت خطابه بأنّه بناء (Construction) مع علمنا بأنّ البناء يحضن حتماً إلى نظام مخصوص، إذ كيف يمكن أن نتحدّث عن بناء تداخلت مكوناته؟!

إنّ مرّة هذا الالتباس يعود حتماً إلى استراتيجية كتابيّة تنتهج نهج الكتابة التجريبية التي تتركّز على المنطق التقليديّ في بناء الخطاب، وتُعرّج عن بناء مشروع روائيّ حديد يتخذ من الانهك ديدناً، ممّا الذي يمكن أن ننظره من روائية تسمّى أوّل فصول روايتها بـ «التقصّ»!

«رواية آمنه الرميلى الوسلاطي تُقرأ ولا تقصّ» رأي نتفق فيه مع مقدّم الرواية عبد الفتاح إبراهيم (12). ففي حين تبدو القصة المرسودة بسيطة تقوم بدور الفواعل فيها ثلاث شخصيات رئيسية هي «سلمى العابد» و«إبراهيم بن عبد الله» و«نادية»، وتتمتدّ في موضوعها العامّ عن نمط من العلاقة بين زوجين نشأت بينهما بعد موت ابنتهما «أمل»، ويعدّ تخليّ الزوج «إبراهيم» عن مبادئه اليسارية الثورية تحت تأثير ما مورس عليه من قبل السلطة من ضغوط وتعذيب، قطيعة روحية وغواء ازداد استحضاله مع مرور الأيام؛ وما يبرّز تدخل «نادية» وتقامسها دور البطولة مع تلك الشخصيتين في الحكاية

أسلوباً يخرق العقد القرائي المبرم مسبقاً مع القارئ، إذ هو ينتظر من النهاية إخباراً بأحداث جديدة تعود بالوضع السردى إلى استقراره وتختتم الحكاية. فكان من نتائج غزارة استعمال القصص الإعادى أو المكرر (Récit répétitif) (19) إدخال البس وتعميق التحنن على أسلوب نقل الخبر.

ولا يفوتنا في هذا السياق الإشارة إلى ظاهرة أخرى ساهمت في إنتاج الخطاب الملتبس، وهي ظاهرة تدخل الضمائر. ويمكن أن نحيل في هذا السياق على المثال النصي التالي الذي تضطلع فيه «نادية» بدور الرواية:

«خطوت إلى الورا خطوة أو خطوتين وقلت لإبراهيم:
فصتكما مُملة !

نظرت إليّ مستفهماً، أعدت:

فصتكَ أنتَ وسلمى قصة مُملة ..

فب لك:

فصتكما مُملة !

فامتألت عيناك بالتحقُّر:

قصة من ؟

أنتِ وسي إبراهيم متاعك (20).

إن أهم ما يمكن ملاحظته من خلال هذا الشاهد أن الضمائر تختلط وتمتزج في الخطاب. فتارة تخاطب نادية إبراهيم وتارة تكلم سلمى. وهذا التحول المفاجئ بين الضمائر يمكن اعتباره من الاستعمالات غير المألوفة التي تضفي على الخطاب هُجعة لا عهد للقارئ الروايات الكلاسيكية بها.

وتضاف إلى ذلك، إشكالية تعدد الرواة، واستيعابا تدخل الروايات في الخطاب (21). فقد أفسح المجال للشخصيات حتى تتبر عن ذواتها وتستذكر ماضيها دون وصاية، إذ قدّم الخطاب عن طريق ما يعرف في النقد القصصي بـ «التبشير الداخلي المتغير»

ولعلّ الملمح القتي البارز أيضاً في خطاب الباقي... المنشئ للبس والغموض والمقاطع للتسلسل المنطقي للأحداث، إقحام بعض المقاطع السردية دون تمهيد مقنع أو تحضير مسبق للقارئ. لذلك كانت هذه المقاطع التي قد تشمل فصلاً بأكمله، عبارة عن لوحات شعرية خارجة عن سلطة الزمن وإطار الواقع (15). والحق أن كثافة استعمال اللغة الشعرية على امتداد جسد النص وانبثاقها بين مفاصله جعل المحكي ملتبساً وإشكالياً لا يمكن الحسم في انتمائه إلى الحلم أو الخيال أو الاستيهام.

ولقد زادت ظاهرة التكرار (16) من تكسير خطية السرد وتهشيم البنية الحديثة. ذلك أن هذه الظاهرة الفنية شملت مستويات من الخطاب عديدة، وامتدت على مساحة وريقة معتبرة. إذ تكرر الحديث عن اللقاء الذي جمع «سلمى» بصديقتها «نادية» في لمفهي حيث كُلفت الأولى الثانية بأن تكتب لها قصتها، وإساءة ذلك اللقاء بشجار دار بينهما، وشهد عليه رواد المقهى. لكن عرض هذا الحدث رغم كونه طراداً عن طيات واحدة هي «نادية»، خضع، بفعل تكراره في الخطاب، لتحوير في مستوى الضياغة واستحضار التفاضيل، وكذلك في لغة الحوار التي دارت بين الشخصيتين. فلقد تراوحت بين الفصحى والعامية (17).

وإلى ذلك، يمكن أن نستشهد في هذا السياق بحكاية التعذيب التي عاشها «إبراهيم» وظلّ يتذكر كل تفاصيلها الدقيقة. فقد عاد بنا إبراهيم إلى حدث ماضٍ أطب في وصفه والحديث عنه، وهو حكايته مع المخبر الذي يُدعى «التمر»، وذلك من اعتقاله وإيداعه السجن وهو بعد طالب. فالحدث امتد على طول أكثر من ثلاث صفحات (18)، لكن وقع تكراره وطفا مجدداً على سطح الخطاب، فخصّ به فصل كامل وهو «النهاية الثانية» وأغلق به، تبعاً لذلك، القول السردى. وفي الحالتين لم يكن لاستدعاء هذه الذكرى سبب واضح يفسر تكررها في الخطاب.

ولقد كان إعلان نهاية الرواية على نحو كهذا،

فيه . ذلك أنّ التحليل قد سمح لنا بإبراز مواطن عديدة تجعل المتلقي في حالة شك وتردد كبيرين . فرواية الباقي . . لم تؤسس على منطق التعاقب ولم تتبع سياسة الوضوح ، بل إنها استندت ، مثلما وضحنا ، إلى منطق خاص يستمدّ جماليته من فوضاء والتباس خطابه .

وما من شكّ في أنّ هذا النصّ الإيدياتي بتأهجه هذه السبيل ، لا يمكن أن يدين للصدفه بشيء ، فخلف هذا اللبس والتدخل خطّة واستراتيجية مفتوحة على مشروع تجريبي (25) يسعى إلى تجديد خطاب الرواية .

ويمكننا في النهاية القول ، في غير شطط ، إنّ الباقي . . نصّ نخوي لا يتوجّه إلى قارئ عاديّ يبحث عن التسلية وتمضية الوقت ، بل إنّّه يستدعي قارئاً في مستواه متمرساً وذو صبر وأناة ، يحاور هذا الخطاب الذي يحفه اللبس والغموض من كل صوب حتى يؤوّل دلالاته ويستنطق بمظاهر الانحراف فيه .

والواقع أنّنا في هذا المقال الموجز لم نحط بكلّ مظاهر اللبس ، ولم نفصل فيه القول . لأنّ ذلك يستدعي دراسة أوسع تتمخض لدراسة الخطاب في رواية الباقي . . لكاتبها أمّنة الرميلى الوسلاطي . ولكننا مع ذلك نؤكد أنّ هذا العمل الروائيّ متفتح ، يمكن مقارنته من نواح كثيرة وبمناهج مختلفة ، ولعلّ لغته الشعرية الكثيفة ميزة جديرة بالدرس والفحص أيضاً .

(Focalisation interne variable) (22) . ففي بداية كلّ فصل جديد تُعاجز بتوكّي شخصية جديدة مهمّة الرواية .

وهكذا غاب الراوي الواحد ليجد القارئ نفسه مشتتاً بين حكاية هذا الراوي وتداعياته وقصّة الرّواي الآخر وذكرياته . ويعسر على القارئ الحسم بشأن «راوي الرواية» الذي عهدناه يقوم - على الأقل - بمهمّة افتتاح الخطاب وخطمه في موقعي البداية والنهاية ، إذ تروي نادية ، فيما يبدو ، الفصل الأول ويختم إبراهيم الفصل الأخير من الرواية .

وقد تُروى بعض الأحداث عن طريق رُؤاة مختلفين فتعرض في الخطاب زوايا نظر مختلفة للأحداث ذاتها (23) ، وذلك ما جعل زوايا النّظر تختلف وتتعدد (24) رغم كون الحدث واحداً لم يتغير .

إنّ الاتهام الذي مارسه نصّ الباقي . . وخطابه غير المتجانس والمتداخل ، مثلما يتّنا في سبّح تحليله ، يجعلنا نطلق عليه اسم «النصّ المتاهة» (labyrinthe) . فعندما يخوض القارئ مغامرة القراءة لا يعرف إلى أيّ موقعٍ إلى النقطة التي ابتداء منها ، ولا هو يستطيع أن يدرك من أين ابتداء الخطاب ولا أين انتهى ، إنّ نصّ تفتّح دهاليزه على بعضها على نحو مربك وباعت للبس . وهذا ما نفصح عنه طريقة بناء النصّ وكيفيّة صوغ الخطاب

المصادر والمراجع

المصدر :

الرميلي الوسلاطي (أمّنة) ، الباقي . . ، تونس ، دار الجنوب ، 2013 .

المراجع العربية :

- ثابت (محمد رشيد) ، التجربة وفنّ القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات ، سوسة : كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تونس : ابن زيدون للنشر ، 2004 .
- الزموري (فوزي) ، شعرية الرواية العربية . بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها ، تونس ، مركز الشر الجامعي تونس ، كلية الآداب بتونجة ، 2002 .
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين) ، لسان العرب ، بيروت ، دار لسان العرب ، ط 3 د . ت .

- الوصلائي (الشير) ، في القصص العربي قديمه وحديثه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، ط1، 2010.
- يعقوب (ناصر)، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.

المراجع الأجنبية.

- Demougin (Jacques), Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, Larousse, 1987.
Genette (Gerard), Figures III, coll. Poétique, Paris, éd Seuil, 1972 Seuil, éd Seuil, 1987.
- Todorov (Tzvetan) , Les catégories du récit littéraire, in L'analyse structurale du récit, éd Seuil, 1981.

الهوامش والإحالات

1) Jacques Demougin, Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, Larousse, 1987, Tome I, p547.

2) أمّة الرميالي الوصلائي توسّعت المولد، أكاديمية لها في البحث العلمي عديد الشهادت والدراسات منها «المرأة والمشروع الحديث في فكر الطاهر الحداد»، و «فن الشعر في ديوان الهناء وهجر المصري». و«الحنية في أدب المهتمين» (شهادة الدكتور...)، وهو بحث وقع نشره سنة 1911. وفيه عديد المشاركات في مؤتمرات داخل تونس وخارجها.

وهي إلى ذلك رواية وديشة، في رسدها ثلاث مجموعات قصصية هي: يوميات سمسة حزين 1998، وصخر المريا 1999، وسيدة العنب 2000 (حاضرة في نسخة بتورديّة - نوس). ولها في رواية «حجر ماء» 2003 (جائزة الكومار الذهبي للرواية السكر)، ورواية «البقي» 2013.

3) أمّة الرميالي الوصلائي - البقي. لا تونسيه طر الجبل 2013.
4) يعرف ابن منظور اللبس بقوله: «اللبس: قولك لبستك عليه الأمر ليس خلطت [...] واللبس واللبس اختلاط الأمر بس غير (أمر سمسة كلبس) إذ خلطه عنه حتى لا يعرف جهة [...] واللبس عليه الأمر أي اختلط واشتبه، لسان العرب، بيروت، دار لسان العرب، ط1، 2005، مادة (لبس).

وبمطلقا من هذا التعريف اللغوي، بإمكان الدارس أن يلاحظ أن بين اللبس (confusion) والغموض (ambiguïté) الذي يفرق عدة نه، اختلافات دقيقة لا ينبغي إغفالها؛ فالغموض كما جاء في تعريف لسان العرب: «غفص الشيء وغفص [...] حتى [...] والغامض من الكلام خلاف الواضح، نفسه، مادة (غمض). وعلى هذا الأساس، يمكننا القول إن اللبس منتج للغموض، فأنشئ إذا اختلط واشتبهت.

5) نطلق في هذا التمييز من العصل الذي أقامه تودوروف بين الحكاية بوصفها أحداثا تُروى، والخطاب الذي لا نهتم منه الأحداث التي تروى وإنما الطريقة التي يستعملها السارد ليخبرنا بها، يراجع:

Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in L'analyse structurale du récit, éd Seuil, 1981, p 132.

6) نحدد الإشارة إلى أنها في هذه الفقرة عيّز اللبس باعتباره صيغة فيه من صيغ الإيهام التي ترقى بالعمل الروائي، من الإيهام الذي يربط بالقص إلى مهادي الابتداء والصعف المني.

7) ينظر في: Gérard Genette, Seuil, 1987, éd Seuil.

8) يؤكد كثير من الدارسين أن هذه المصاحبات النصية تقوم بوظيفة توجه المثقفي إلى فهم الخطاب الروائي، ينظر مثلا في: فوري الروملي، شعرية الرواية العربية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، نوس، مركز النشر الجامعي تونس، كلية الآداب بطنجة، 2002، ص 21.

9) فسوسة ما بين 2003-2006، أمّة الرميالي الوصلائي - البقي، ص 273.

10) غت الإشارة إلى صاحبة اللوحة في الصفحة السادسة من الرواية، المصدر نفسه.

- 11) يقول ابن منظور: «القاء صدّ الفناء، بقي الشيء، بقي فناءً وبقيًا [..] وبقي الرجل زماناً طويلاً أي عاش وأبقاه الله [..] واستقيت من الشيء أي تركت بعضه»، لسان العرب، مادة (بقي).
- 12) يراجع تقديم الرواية الموسوم به أول مهر وإياء الخرون، أمة الرميلى الوسلائي، الباقي، ص 14.
- 13) يرى الشير الوسلائي أن «كسر الخطية الرسمية التقليدية كان ومثال من أمارات التجريب في الكتابة الروائية الحديثة»، في القصد العربي قديمه وحديثه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، ط 1، 2010، ص 141.
- 14) إننا لاندعم توازن استعمال هذه الأساليب في أغلب الزوايات - بما في ذلك أكثر الزوايات اهتماماً إلى التيار التقليدي- ولكن كثرة استعمالها في رواية الباقي.. من الأمور التي أسهمت في إصعاق درجة كبيرة من التقادح والتبس على الخطاب.
- 15) الأمانة على ذلك كثيرة في الرواية محلل منها على سبيل المثال على ص ص (143-146) و ص ص (243-245) و ص ص (263-264)، أمة الرميلى الوسلائي، الباقي.
- 16) يعتبر ناصر يعقوب أن التكرار يصور «الظلال الخفية في الحياة الروحية من خلال رصد الوصف التلصي البالغ الدقة وحركة التحول في المشاعر التي تقوم بدور المحرك لحياة البطل الروحية»، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2004، ص 219.
- 17) يزيد التوضيح تقتصر على الشاهدين التاليين:
- «مد تركتي سلمى في لقهى البحري تنقادني أعين الرواد ويلقني صدى صرحاتها و عينيه الجاحظتين والكرو الذي كان يلا كل سامها وهي تنفضي:
- لا تلمسي أيها السائق! (أ) (ص 21) مبريد يراجع أمة الرميلى الوسلائي، الباقي (ص ص 20-21) قبل أن تتري يدك من بين يدي نعمت أهرمي ويكني، التفت إلى من حوئي، وإذا صوتك يذوي في المقهى الساكن:
- أش تحب هندي ياساقطة؟ ما تمشش! (1) للمزيد يراجع المصدر نفسه (ص ص 180-188).
- 18) م. م ص ص 117-118
- 19) يراجع Gérard Genette, Figures III, coll. Poétique, Paris, éd. Seuil 1972, p147
- 20) أمة الرميلى الوسلائي، الباقي، ص 139.
- 21) يعتبر عبد الفتاح إبراهيم في تقديمه أن رواية «لقى» هامة على مزر متداف متصدعة [..] بعض البؤر واضح الدلالة وبعضها غامض، وبعضه أبهم علي»، أول مهر وإياء الخرون، أمة الرميلى الوسلائي، الباقي، ص 8.
- 22) يراجع: Gérard Genette, Figures III, p.p. 206-207.
- 23) بعض بالذکر قصة إبراهيم وأحلام التي رواها إبراهيم مرة (ص ص 98-103)، ثم روتها سلمى مرة أخرى (ص ص 161-163) كل من رواية نظره الخاصة، كما تستحضر حكاية الهدية المتمثلة في سحرة للوحة مية للرسام فيكاسو قدما إبراهيم لزوجته سلمى حتى يصلحها، فذكر الحدث مرة لسان إبراهيم (ص ص 49-50) وأخرى بلسان سلمى (ص 167)، أمة الرميلى الوسلائي، الباقي..
- 24) يسمى جبرار جيت هذا النوع من التثنية «التثنية الداخلي المتعدد» (focalisation interne multiple)، ويذكر أن التثنية المتعدد يتمثل في أن الحدث الواحد يستطيع أن يروي أكثر من مرة من وجهة نظر عدة شخصيات ينظر في: Gérard Genette, Figures III, p207.
- 25) يخلص محمد رشيد ثانت إلى أن من مظاهر التجريب في التخييل الروائي التقادح في أساق تركيب الأحداث وعموص الصيغة السردية والوصفية وتداخل الرؤيات وانعاجها وانترالق الصامتات وتداخل الأرومة والوصف الشعري ووجوه التصرف في الإنشاء اللغوي والبلاغي وخاصة منها التكرار والدوام الإيقاعية.
- لمزيد الاطلاع يراجع التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات، سوسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس: ابن زيدون للنشر، 2004، ص 503.

العتبات في رواية

« أبواب المدينة » لإلياس خوري (*)

الهادي غابري/جامعي، تونس

■ تمهيد

كرفال، له طقوسه الاحتفالية المدهشة، وكلّ كرفال له مقدّمات تؤشّر عليه، وتمهّد لعقراته الفرحوية، وثبتت المقدّمات هي الفوائح القادحات للندبات، وعادة تحمل شرارة تاريخية مشعّة، لتثير ظلمات المدخل. ولذلك اهتمت الآثار المكتوبة بالمصطلحات ومنها: المقدّمة والتمهيد والمدخل والمقدمة والتصدير، وهي مصطلحات متلازمة وتعي في مجملها المقدّمة، والمقدمة مصطلح لاحق في الثقافة العربية، أمّا مصطلح فاتحة، فهو خاصّ بالدراسات القرآنية، غير أنّ مصطلح مطلع واستهلال، فهو خاصّ بالتصوُّص الشعري القديمة، أمّا مصطلح حطة فقد استعمله - قديماً - العلماء العرب في كتبهم بمعنى مقدّمة وستعتمد في دراستنا مصطلحي المدخل والمقدمة، لأنهما يؤدّيان الوظيفة نفسها.

المبّعد

ومن المصطلحات المستعملة في رواية أبواب المدينة لإلياس خوري مصطلح مبتدأ ابتدعه المؤلف - عن قصد - دلالة على ثراء اللغة العربية بالمصطلحات، كما أنّه حياد عن المألوف وتجديد، لأنّ المبتدأ في علم النحو يستدعي حبراً - والخبر هو المتن في الرواية - غير أنّ المبتدأ حاد عن دلالاته النحوية فورد بمعنى المقدّمة، فاستعملها المؤلف بلفظ كان الدالة على الزمن الماضي، وقد رسمت طابعاً بخطّ نسخي، وهذا الضرب من الاستهلال الحكائي يتّسم إلى جنس الخرافة القديمة التي تعدّ أدباً راقياً «إذ تسمي كل مقدّمة في وقت واحد إلى كشف نموذج الجنس الذي تتحدّث عنه

قبل الشروع في دراسة

« عتبات » (1) رواية أبواب المدينة لإلياس خوري، لابدّ من تحديد بعض المصطلحات الفنيّة قصد التمييز بينها، فنطالع العتبات بثبات، وهي منافذ أساسية للدّاخل، ولم يكن ذلك يسيراً، لأنّ التقريب بين المصطلحات في غياب معجم عربي موحد، هو ضرب من الاجتهاد الشّخصي، الذي يصيب ويخطئ، ومع ذلك أقرنا التّمييز في وجوه العتبات وفنونها، في رواية تعالقت فيها فنون شتّى، فكانت مهرجاناً حافلاً، وهو بمثابة

أ. أ. خ، بقلم كمال بلّاعة، ويمكن أن نَفَك رموز الحروف كالتالي، فحرف . أ . يعني : أبواب، وحرف . أ . يعني : الياض، وحرف . خ، يعني : خوري، الترميز والشفرة والإغاز من سمات الطقوس الدينية، فكلمة طقس تحمل دلالات دينية، إذ يفرض تجاوز عتبات أبواب المعابد والكنائس والمساجد طقوس محدّدة، لأنها أماكن عبادة وعقائد، كما أنّها تبعث في نفس الزائر رهبة وخوفاً، من خلال أشكائها الهندسية، وقبها وأقواسها، وسرايينها، وروائدها، فذلك هي مدينة الياض خوري، فهي مزار ديني، يفرض تجاوز عتبات أبوابه طقوس صارمة ومحدّدة، ومسح المدخل صفحتين ونصف الصفحة، لم يرد ذلك المدخل قبل متن الزّوابة، بل ورد ملحقا في ذيلها، فكان بمثابة عمود صحفي ثابت يرد بانتظام في آخر صفحة من الجريدة، وهو شكل من الأشكال الصحفية المستخدمة في صفحة الزّوابة وهو عمود يحمل عنوانا ثابتا، وفي العادة يتناول من وجهة نظر كاتبه تعليقا، أو رأيا أو شرحا أو تفسيراً لحدث ما، أو فكرة معيّنة قصد إيلاؤها إلى أوسع الفئات الاجتماعية.

ويسند ذلك العمود - غالبا - إلى كاتب، أو مفكر معروف قادر على التأثير في الرأي العام وإقناعه، ثم توجيهه .

وعلى ذلك الشكل جاء مدخل أبواب المدينة، إذ يمكن معرفة محتوى الأثر من خلال المدخل باعتباره إحدى العتبات، وبهذا المعنى لا يمكن تجاوز المدخل أبدا، بل إنه العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا نستطيع قراءتنا له، إلا بفهم محتوى المدخل .

فعتبة أبواب المدينة مدخل مشحون بدلالات متعددة، كما أنّه وعاء معرفي، له سمات أيديولوجية مميزة تخزن رؤية المؤلف المكثفة، ويبرز المدخل أيضا مواقف المؤلف من إشكاليات عصره، وبالتالي فالمدخل هو مرآة المؤلف ذاته ولذلك «تكن أهميّة في كون قراءة المتن تصوير مشروطة بقراءة هذه النصوص، كما أنّنا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها،

وكشف نموذج قراءتها» (2) ومن شروط الخرافة الفنية هو أن يجيء «المطلع التقليدي فيها كان يا ما كان تعبير عن الطرف الزمني، والحكاية الخرافية فهي مركّبة ذات شكل معيّن، وتحكي عن غرائب الواقع وغرائب العالم الآخر، إذا أرادت الحكاية الخرافية أن تبرز حادثا فإنّها تكثره... ويتصل بذلك قانون العدد ثلاثة، الحوادث الكثيرة فيها ترتبط بعضها ببعض لكي تلقى على شخصية البطل مزيدا من الأضواء» (3) وبذلك أعلن المؤلف في المبتدأ عن الشكل الخرافي لروايته، وهي مستجيبة للشروط من تكرار بعدد ثلاث مرّات «كان رجلا وكان غريبا» (4) مع تأكيد على غرابة الرّجل شكلا وسلوكا، وقد حقّت به أحداث وأمكنة وأزمنة وشخوص غريبة، «على هذا النحو يتجلّى المروي في رواية أبواب المدينة للياض خوري، وهو مرويّ ينظمه معنى أساسي، هو معنى التلاشي، إذ يعرض شخصية متلاشية في فضاء سردي، وُجد ليتلاشى في النهاية، ثم إن الحكاية فيه تستعير مرويّاتها من الخرافة أو الحكاية الشعب - باعتبارها جنسا أدبيا محدّدا، ومن كتاب ألف-ليلية وليلة باحجاره أثرا حكايا مميّزا» (5) والمبتدأ بـ «كان يا ما كان» لا يمكن للقارئ أن يتجاوزه، فيدخل إلى المتن مباشرة، فقراءة المقدمة الزامية، وبذلك تحدّ من حرية القارئ، لأنها بمثابة الحاجز الذي يحوي مغاليل الزّوابة، ومهما يكن «تظلّ مقدمة الرواية على غاية من الأهمية، لأنها تقدح شرارة في كامل الكتاب تضعه في سمته، وبطريقة ما فإنّها تمسك بمصيره، وهي تلخصه أحيانا، وتعيد إنتاجه كاملا بالاستباق أي تضمّنه» (6) ولا سيما أنّ المقدمة جاءت موازية للنصّ مستقلة عنه، مكثّفة ومختزلة لتنهض بوظيفة نقدية ومساءلة للمتن، ولذلك أضحت قراءة المتن مشروطة بضرورة بقراءة المقدمة.

المدخل :

واللائق للنظر أنّ للزّوابة مدخلا خلفيا شأنها شأن المدن العتيقة، وقد ورد بعنوان مدخل في طقس

في القدس دخلت العالم، ومن باب العمود فيها خرجت إلى المفتى (10) ولذلك اهتم برسم أبواب المدينة في الرواية، فهو مرتبط وجدانيا بعبئة الدخول والخروج من وإلى الفردوس المفقود فلسطين عبر أبوابها في مدنها العتيقة التاريخية.

الباب :

غلاف الرواية ذو فضاء لوني أزرق يتوسطه رسم لباب خشبي غليظ موصل بإتقان دون وجود قفل في مصراعه الوحيد، وعلى الباب خطوط بيضاء محمورة في شكل دوائر مغلقة، تصغر، فتكبر، بانتظام متسلسلة في حلقات مفرقة ومغلقة، استمدها الزحام من الأشكال التقليدية لأبواب المدن العربية، ورغم تجاوز الزمن لها، فإنها ما تزال تحتفظ بعنق هندسة الماضي وتكون الأيداع فيها، دلالة على عبقرية المبدع في فن حفر الخشب والرسم فيه.

أما القفل الباطن فهو من الحديد صلب مطلي بلون أبيض مسطح بمسامير غليظة، وقد برز في غلاف الرواية الأخير وسط فضاء لوني أزرق أيضاً، والقفل مفصول عن الباب دون أن يوجد في ثقبه مفتاح، وقد بدأ معلقاً على شكل تعويذة طاردة للأرواح الشريرة، حسب المعتقدات الشعبية.

وفي أعلى القفل وردت كلمات مرسومة بخط نسخي وحبرها صمغ الكتابة التقليدي المتداول في الكتابات، ولكن لونه أصفر، والكلمات مرصوفة على شكل هرم مقلوب، قاعدته إلى أعلى، وفروته إلى أسفل، فبدا الهرم تيمية، مكتوبة على نمط العقود القديمة، كما أنه يوحي بألوان من الطلائع السحرية الملغزة، وجاء الهرم على الشكل التالي :

المدينة نساء هذه ليست مدينتي وهذا الليل

والزجاج يفرقون في البحر

هل هذا هو البحر

فلذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتابه، لأنها تقوم من بين ما تقوم بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب، وفي غيابها قد تعثر قراءة المتن بعض التشويشات (7). ولقد الإلغاز في طريقة بناء الرواية، فإن كمال بلاطة - في خاتمة المدخل - ألمح إلى الكاتب الفرنسي «*» بروس Marcel Proust.

ومدخل الرواية جاء بضمير المتكلم في شكل حوار داخلي أفصح فيه المقدم عن هويته العتيقة، فهو رسام «رأيت الأجددة أفقا والمدينة، فكبت الرسم عني أربط بينه والهدف، ... ويدخل الحرف بالرسم، ويخرج الحرف من الرسم» (8).

فالرسم في الرواية، هو رسم الحروف والكلمات حسب فنون الخط العربي، وتلازمه رسوم أخرى بريشة الفنان الفلسطيني كمال بلاطة الذي جعل من المدخل خطاباً استاذياً مهيماً، فالبات أستاذ عالم بالخفايا، والمتلقي جمهور من غير العارفين. لكن من المتعلمين المبتدئين من طلاب المعرفة، ولذلك اغتبط ضمير المتكلم المهيمن بما كسبه من معرفة، وتبليغ تلك المعارف كانت وسيلته الكلمة والزسوم، وهي وسائل تبليغ وإقناع، ولذلك هيمن ضمير «أنا / نحن - المتكلم - الذي يعتبر خاصية من مميزات خطاب المدخل لأن - المدخل - أكثر نزوحاً إلى الخطاب القائم على ضمير المفرد المتكلم أنا، نحن : ففي المدخل المؤلف يعرض، ويقترح، ويفرض نفسه، باعتباره كاتباً وأسلوباً يؤسس من نفسه صورة قريبة مما يعتقد أنها حقيقة، وهي (ترسيمة قصدية) كان قد خططها لمصلحته الذاتية مسبقاً، وبهذا المعنى فالمدخل بشكل عام، وبلا تحفظ، هو خطاب استاذية» (9).

ففي مدخل أبواب المدينة الأستاذ رسام قد جمع بين موهبة فن الخط العربي بأنواعه، وبين فن الرسم، فكانت له السلطة لتوجيه الفارئ، كما أن الرسام نفسه يصبح عتبة من عتبات النص لأن شخصيته مشحونة بدلالات ثرية، فكمال بلاطة يقول : «من باب الخليل

وهل في البداية قالوا

البحر

أنا في أسفل القفل، فقد وردت كلمات بخط
نسخي، ويلون أصفر أيضا في شكل هرم عادي،
ذروته إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل، والهرم محتمل
بنفس دلالات الهرم الأول، وجاء الهرم على الشكل
التالي :

أنا

أموت بعيدا

والمرأة ليست معي

وأنا

البحر زجاج أنا لا وكان البكاء

هذا هو الباب الخلفي للزواية، وقد بنى عتبه الرسام
كمال بلاطة، ووسمها بعنوان : مدخل في طقس
أ. خ. فيمكن الولوج إليها من آخر فصل فيها
وهو الفصل الثامن دون الإخلال بانتظام التردد فيها
لأن المؤلف خطط لروايته طبق هندسة المدينة العربية
الحقيقية، فدخلوها من أبوابها المتعددة لا يقضي إلى
الضياع بسبب الأبواب المتنافرة وكثرة أزقتها الضيقة،
فإن منافذها في الواقع تفتتح بعضها على البعض، لأن
هندستها دائرية شأنها شأن البناء الفتي الدائري لرواية
أبواب المدينة، إذ كل فصل يحمل عنوانا مخصوصا،
ولكنه يقضي إلى الفصل الآخر وبه يتم المعنى .

دار النشر :

وردت دار الآداب مرسومة باللون الأبيض في الزكن
القصي الأيمن في أسفل وجه غلاف الرواية ذي اللون
الأزرق، وهي شعار الدار الثابت، وبه تعرف فتمتيز
عن غيرها من الدور، وبه تسم مراسلتها، علامة لها
رسمية، وقد ورد الشعار في شكل هندسي معماري
يوحي بتصميم دار بمدخلها ونوافذها، رسمت أجزاها

بخط بارز بالحاسوب وفق فن الطباعة الحديث ، فدار
رسمت عموديا وبرزت الدال في شكل زاوية مفتحة
إلى الأسفل، أما كلمة الآداب، دون حرف الباء، فرسمت
أفقيًا، وحرف الباء رسم عموديًا، ثم أضيفت تحتها
زاوية مفتحة إلى الأعلى في اتجاه الزاوية الأولى،
وبين تلك الرسوم فتحات داخلية وهي مسارات
ضيقة تنتهي أحيانا إلى منافذ مسدودة، وتتوسط الخط
الطباعي علامة التساوي، وهي وسط الدار وسرتها،
ولها تسرب منافذ لتفتتح على الخارج، وهي رسوم
توحي بفن العمارة العربية التقليدية، انسجاما مع عنوان
الزواية ومحتواها، وإلى يسار الرسم المعماري، برز
اسم دار الآداب بخط طباعي واضح ومقروء، ليفصح
عن الاسم المرسوم قبله في أشكال هندسية يصعب
فك رموزها على القارئ العادي، وتلك الأشكال هي
العلامة المميزة عالميا لدار الآداب، وتعني في مجملها
تصميم بيت عربي قديم، ولكنها تشي بهندسة مدينة
عربية عتيقة، ثم تلا ذلك جنس الأثر : رواية.

إن الغلاف الأخير للزواية ذو اللون الأزرق أيضا
وفي ركنه القصي الأيمن، وفي أسفله، فقد وردت
دار الآداب مرسومة على الشكل المذكور سابقا،
وبأسفلها رقمان لهاتف الدار، وتحت ركن صندوق
بريد، وهو عنوانها القار ببيروت، ثم تلاه في الزكن
القصي الأيسر: تصميم الغلاف : كمال بلاطة، كل
المواصفات المذكورة، هي مواصفات تقنية فنية إدارية
قانونية، لأن قانون المطبوعات يفرض أركاننا كثيرة ممّا
ذكر، وكذلك تعمل دور النشر ذوات الشهرة والمصداقية
والانتشار على الالتزام بضوابط معينة فتحظى باحترام
القراء ويقبلون على اقتناء منشوراتها، وهو شأن دار
الآداب اللبنانية التي نهجت خطا نضاليا قوميا عربيا منذ
نشأتها - خلال الخمسينيات - فواكبت في البداية
الفكر الوجودي سمة المرحلة، ثم انحازت إلى حركات
التحرر العربية والعالمية، فشتعت ونشرت الفكر
التقدمي المتماثل والملتزم بقضايا الإنسان، دون التمييز
بين المفكرين، إيمانا منها بحرية الرأي، وقد لقيت

الدَّارِ صُغُورَاتٍ مَادِيَّةٍ، وَمُضَاهِيَّاتٍ حَسَبَ الظُّرُوفِ السِّيَاسِيَّةِ الْحَاقَّةِ بَلْبَانٍ، كَمَا أَنَّ أَنْظِمَةَ عَرَبِيَّةَ عَادَتِهَا، وَمُنَعَتْ مَشُورَاتِهَا مِنَ الْبَيْعِ، لِأَنَّهَا نَشَرَتْ لِمُدْعِيْنٍ أَوْ مَفْكَرِيْنٍ أَحْرَارَ صَفْتِهِمْ تِلْكَ الْأَنْظِمَةُ فِي خَانَةِ أَعْدَائِهَا حَتَّى وَإِنْ كَانُوا مِنْ غَيْرِ مَوَاتِنِهَا.

وعلى هذا الأساس تصبح دار الآداب عتبة هامة من عتبات النَّصِّ، فتوجهها الفكري يفرض عليها نشر الفكر التَّقَدُّمِيَّ فضلاً عن سمته الإبداعية ضرورة، ولذلك فإنَّ أبواب المدينة مشحونة بقضايا معاصرة حارقة تُؤَزِّقُ المواطن العربي،

هذا ما يغامر ذهن القارئ منذ معرفته بدار النشر، وهذا الحكم المسبق الصَّمْنِي يسجبه القارئ على الزواية قبل الشُّرُوعِ فِي قِرَائَتِهَا، فدار الآداب عتبة زمانية - منذ تأسسها - فِي نِهَايَةِ الْأَلْفِيَّةِ الثَّانِيَةِ عَقِبَ الْحَرْبِ الْعَالَمِيَةِ الثَّانِيَةِ، ثُمَّ هِيَ عِتْبَةٌ زَمَانِيَّةٌ - الْآنَ - بِدَايَةِ الْأَلْفِيَّةِ الثَّلَاثَةِ، وَبِدَايَةِ ظُهُورِ نِظَامِ الْعَوْلَمَةِ كَقَلْبٍ وَاحِدٍ، كَمَا أَنَّ أَبْوَابَ الْمَدِينَةِ عِتْبَةٌ مَكَانِيَّةٌ بِوُجُودِ دَارِ النُّشْرِ فِي الْبَيْرُوتِ كَمُخَاطَمَةِ لُبْنَانَ بِإِرْثِهَا الْإِنْسَانِي وَالْحَضَارِي الْعَرَبِيَّينَ فِي رِلَاتِ تَفَاحٍ لَشُرَارَاتٍ عَدَّةٍ فِكْرِيَّةٍ وَسِيَاسِيَّةٍ، فِيهِ الْعَاصِمَةُ الْمَكَانَ الْمُتَحَوِّكُ، فِيهِ الْمَدِينَةُ دُونَ أَبْوَابِ تَحْمِيْلِهَا مِنَ الْغُرَبَاءِ، فِيهِ الْمَكَانُ الْمُسْتَبَاحُ، وَلِذَلِكَ جَاءَ عَتْوَانُ الزَّوَايَةِ عِتْبَةً أُخْرَى تَحِيلُ عَلَى مَا فِي دَوَاخِلِ الْمَدِينِ مِنْ أَسْرَارٍ.

المؤلف :

الياس خوري، أديب فلسطيني الأصل، هُجِّرَتْ أَسْرَتُهُ إِلَى لُبْنَانٍ، إِثْرَ احْتِلَالِ إِسْرَائِيلَ لِمَدِينَةِ عَكَا، وَفِي بَيْرُوتِ وَلَدَ الْيَاسُ خُورِي سَنَةَ 1948، وَتَمَكَّنَتْ أَسْرَتُهُ مِنَ الْحَصُولِ عَلَى الْجَنَسِيَّةِ اللَّبْنَانِيَّةِ مَبْكَوًّا، شَأْنُهَا شَأْنُ الْعَائِلَاتِ الْمَسِيحِيَّةِ الْفِلَسْطِينِيَّةِ الْمُهْجِرَةِ، وَلِذَلِكَ عُرِفَ الْيَاسُ خُورِي أَدِيبًا لُبْنَانِيًّا أَكْثَرَ مِنْهُ أَدِيبًا فِلَسْطِينِيًّا، رُبِيسَمِ اسْمِ الْمُؤَلِّفِ الْيَاسُ خُورِي بِالْتَّوْنِ الْأَصْفَرِ وَسَطِ غُلَافِ الزَّوَايَةِ، فَهُوَ اسْمُ مَرْكَبٍ مِنْ أَسْمَنِ يُحِيلُ كِلَاهُمَا إِلَى مَرْجِعِيَّةٍ دِينِيَّةٍ قَدِيمَةٍ، فَالْيَاسُ اسْمُ نَبِيٍّ :

قَوْمُهُ «سِط» مِنْ بَنِي إِسْرَائِيلَ، اسْتَوَطَنُوا الْمَدِينَةَ اللَّبْنَانِيَّةَ الْمَعْرُوقَةَ - الْيَوْمَ - بِبَيْعَلِكِ، وَكَانَ الْقَوْمُ يَعْبُدُونَ صُنْمًا يُسَمَّى : بَعْلًا، فِدْعَاهُمْ إِلَى عِبَادَةِ اللَّهِ، وَلَمْ يَسْتَجِيبُوا لِدَعْوَتِهِ، فَطَلَبَ مِنْ رَبِّهِ أَنْ يَقْبِضَهُ إِلَيْهِ، فَيَرْبِحَهُ مِنْهُمْ، فَقَبِضَهُ، وَرَفَعَهُ (11)، أَمَّا خُورِي فَفِي رَتْبَةِ دِينِيَّةٍ مَسِيحِيَّةٍ، فَاسْمُ الْيَاسِ خُورِي الْمَزْدُوجِ دِينِيًّا أَطْلَقَهُ الْوَالِدَانِ عَلَى الْمَسْمُوعِ الْجَدِيدِ بِمَسْقُطِ رَأْسِهِ الْأَشْرَفِيَّةِ، وَهِيَ قَرْيَةٌ جَبَلِيَّةٌ مَسِيحِيَّةٌ لُبْنَانِيَّةٌ - وَكَانَ اخْتِيَارُ الْأَسْمِ عَنْ تَرَوْ وَدِرَاسَةٍ - فِي بَيْتِ طَائِفَةٍ مَذْهَبِيَّةٍ - فَالْأَسْمُ مَكُونٌ مِنْ اسْمِ الْيَاسِ ثُمَّ الْكُنْيَةُ خُورِي، وَهِيَ كُنْيَةُ عَائِلَةٍ مُتَلَبِّتَةٍ يَتَدَاوَلُ أَفْرَادُهَا فِيمَا بَيْنَهُمْ رَتْبَةُ خُورِي، وَمِنْهَا اكْتَسَبَ الْيَاسُ الْكُنْيَةَ الدِّينِيَّةَ، كَمَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ الْأَسْمُ هُوَ : الْيَاسُ، أَمَّا اسْمُ الْأَبِ، فَهُوَ خُورِي، وَإِنْ لَمْ يَرِدْ لَفْظُ ابْنِ الدَّالِّ عَلَى أَنَّ الْيَاسَ هُوَ ابْنُ الْأَسْمِ الْلَاخِئِ، لِأَنَّ الْأَسْمَاءَ فِي سَجَلَاتِ الْوِلَادَاتِ تَرِدُ مُتَسَلِّسَةً حَسَبَ رِسْمِ الْوَالِدِ، وَيَكُونُ ابْنُ لَفْظًا فَاصِلًا بَيْنَ الْأَسْمِ وَالْأَسْمِ، غَيْرَ أَنَّ عِدِيدَ الْأَسْمَاءِ تَرِدُ مُتَسَلِّسَةً دُونَ ذِكْرِ لَفْظِ ابْنٍ، وَلَكِنْ يَفْهَمُ مِنَ السِّيَاقِ لَفْظُ ابْنٍ، وَإِنْ كَانَ مُعْطَرَفًا لِأَنْشِبَاءٍ فِتْنَةٍ وَذَوَقِيَّةٍ لَا غَيْرَ، أَمَّا تَسْمِيَةُ الْيَاسِ خُورِي فَهِيَ تَسْمِيَةُ تَوْفِيقِيَّةٌ قَصْدِيَّةٌ، لَا تَخْلُو مِنْ دُرْمِيَّةٍ، سَمَّيَهَا التَّسَامُحُ الدِّينِيُّ بَيْنَ مُخْتَلَفِ الطُّوَائِفِ الدِّينِيَّةِ، لِأَسْمَاءِ أَنَّ الْمُسْلِمِينَ يَطْلُقُونَ - أَيْضًا - اسْمَ الْيَاسِ عَلَى إِبْرَاهِيمَ تَبْرَكَآ بِالنَّبِيِّ الْيَاسِ، وَنَبَأُكَ ذَلِكَ التَّسَامُحُ - مُوسِمًا - خِلَالَ عِيدِ النَّبِيِّ الْيَاسِ الَّذِي يُحْتَفَلُ بِهِ - عَلَى السَّوَاءِ - الْمُخْتَلِفُونَ فِي الْعَقِيدَةِ، فَإِذَا هُوَ عَنَصَرٌ لِقَاءٍ، وَتَقَارُبٌ رُوحِيٌّ بَيْنَ كُلِّ الطُّوَائِفِ دُونَ أَيَّامٍ حَيْثُ الْبَاسِمَةُ حِيدَ مَا رِ الْيَاسِ، فِي أَوَاخِرِ الصَّيْفِ الَّذِي يَشْتَرِكُ فِيهِ الْمَسِيحِيُّونَ بِدِيرِهِ، وَالْمُسْلِمُ فِي زَاوِيَتِهِ - مَسْجِدِ الْخَضِرِ عَلَيْهِ السَّلَامُ - كَمَا كَانَ يُسَمَحُ لِلْيَهُودِ لِلْقِيَامِ بِصُلُواتِهِمْ خَارِجَ الْمَكَانِ (12) فَاسْمُ الْمُؤَلِّفِ الدِّينِيُّ وَالتَّرَاتِييُّ وَالتَّارِيخِي، عِتْبَةٌ أَسَاسِيَّةٌ لِدُخُولِ عَالَمِ الْعَتَنِ، وَلَا سِيَّمَا أَنَّهُ يُحِيلُ عَلَى الصَّرَاحَاتِ الْمَذْهَبِيَّةِ بَلْبَانِ الَّتِي يَقْتُلُ فِيهَا الْفَرْدُ عَلَى الْهَوِيَّةِ وَخَاصَّةً عَلَى الْأَسْمِ، إِذَا كَانَ مَشْهُونًا بِدَلَالَاتٍ دِينِيَّةٍ كَهَذَا الْأَسْمِ الْمَشْتَرَكِ، فَإِذَا هُوَ يَهُودِيٌّ مِنْ جِهَةٍ أُولَى، وَمَسِيحِيٌّ

وعلى هذا الأساس نُحلِّل عنوان أبواب المدينة، وهو مركَّب إضافي يتألف من مضاف ومضاف إليه يشتملان وحدة دلالية، ويعدُّ المركَّب الإضافي - حسب أغلب النحاة - كلمة واحدة، ولكن سنفصل بين الكلمتين لضرورة البحث.

فالمضاف : أبواب وهي جمع تكسير للقلعة، مفردُها باب، وجمعُها أبواب وبيبان، وهو مدخل البناء، وما يمكن أن تسدَّ به فتحة البناء من خشب ونحوه، «أما في المصطلح الأثري المعماري : فإنَّ الباب الخارجي أو الداخلي الرئيسي أو الفرعي، هو الفتحة القائمة في سور المدينة أو الحصن أو الخان أو في واجهة المسجد، والمدرسة والمنير والقصر والبيت والزَّرع والوكالة، وغير ذلك ممَّا يُغلق عليه صراع أو مصراعان أو أكثر» (14)، وقد تكون هذه المصاريح بسيطة متواضعة مقطوعة من خشب عادي، أو من خشب السَّاج أو الجوز، أو مصنوعة من المعادن الصَّلبة وتكون تلك الأبواب مزخرفة بالعاج أو السَّذهب والفضة والتَّحاشي، موشاة برسوم لأشكال نباتية وحيوانية وإنشائية، وكثاية وقد وضع على المصاريح سماعات - أي طارِق - منقوشة لتنبئ من الداخل كي يفتح الباب، وقد عرفت أبواب المدن العربية القديمة كالقدس والقاهرة وبيروت *** ودمشق وتونس نماذج من هذه الأبواب الضخمة المزخرفة التي برع الفنانون في تزيينها، فكانت تلك الأبواب تحفاً فنية رائعة.

أما المضاف إليه : فهو المدينة، وتدلُّ على المكان المسوَّر «وفجأة رأى بڑابة مرتفعة تنتصب وسط السور... كان السور مستديراً... شعر بالعجز عن متابعة الرِّكض حول السور...» (15) يحيل السور على شكل المدينة، فهو دائريٌّ، هندسته على نمط المدن العربية العتيقة، فالمدينة مسوَّرة على غرار «المدن القديمة، وهي كانت قلاعاً وحصوناً، كانت ثمة تسوير، الحدود كانت مسوَّرة. كان ثمة فصل بين المحلود من الأرض وما يتجاوز ذلك. الأسوار كانت ثقافة مقروءة . على المقيم في الدَّاخل ألا يخرج إلا

من جهة ثانية، ومسلم من جهة ثالثة، وذلك حسب الحالة، غير أنَّ اسم الياس خوري اسم فقهي هادف كالعملة الصَّعبة، قابل للتصريف المذهبي الطائفي، إذا تنازعت تلك الطوائف فيما بينها، كما أنَّ اسم تعمية لا يمكن تصنيفه طائفيّاً، وهو اسم امتناع، أي امتناع عن الأذية من قبل الطائفة التي ينتمي إليها، وهو أيضاً اسم قبول، أي قبول على الأذية من طائفة أخرى معادية لطائفه، ومن هنا يكون الاسم إمّا معبراً للحياة، أو بؤابة للموت المجاني في حالات التعصب والتطرّف الدِّيني المذهبي، الذي عرفته لبنان وفلسطين وسورية والعراق في تاريخها المعاصر.

غير أنَّ اسم المؤلَّف، ينهض من ركّام الماضي وتراثه الدِّيني، ليشخّ اسماً لامعاً معاصراً، مؤثراً في المجال الإعلامي بأشكاله المختلفة، وسمة فكر الياس خوري العلمانية، والالتزام بقضايا حركات التحرّر الوطنيّة العادلة، وقد جسّد ذلك الالتزام بنضاله الميدانيّ الفدائيّ - منذ شبابه - في فصائل الثورة الفلسطينيّة، وجسّده أيضاً مناضلاً بالقلم على أجندة الصحفيّ **أب** ساردا، روائيًّا، وفي ذلك نهج الياس خوري خطاً قديماً لاذعاً للواقع العربي دون مهادنة.

العنوان :

لا يوجد في الحياة شيء مغلق، إذ لكلِّ شيء باب أو منفذ، والباب يمثل بداية الشيء، وهو مفتاح كلِّ معرفة، ولا يمكن أن تعرف ما بالدَّاخل إلا إذا طرقت الباب لأنّه العنوان، والعنوان هويّة مكانيّة وقانونيّة، وظيفتها تحديد إقامة الفرد بدقة قصد الاتصال به، وبذلك يمكن تمييز عنوان فرد على آخر، أمّا عناوين الكتب، فهي شتوع في بداية المُصنَّف، وللعنوان وظيفة أساسية تساعد على كشف جنس المُصنَّف، فيمكن تربيته في إحدى أبواب المعارف العلميّة «لأنَّ العنوان مشقٌّ من العناية، لأنَّ الكتب في القديم كانت لا شطّيع، فلمّا طُبعت وعُشّنت، جعل القارئ يقول من عسى بهذا الكتاب ؟ ولقد عسى كتابه» (13).

يأذن، وللضرورة، ووفق قانون محدد، إنه تابع للمكان المسور المحدد، والخارج يشكل غريباً مقصياً، وربما عدواً خاضعاً للمراقبة. هكذا كانت الثقافة تقول وتعلم. وضمننا كان العالم يتحرك في الدأخل، حيث كانت المفاهيم والقيم المختلفة وحتى القوى الحية بأوصاف متعددة : القدايمات والتجاسات الانتماءات وحالات التبدل... الثقافة في المدينة كانت ترسم أفاقاً وتحّد حركة الإنسان» (16) غيب الياس خوري السمة الزمانية والجغرافية للمدينة، لتغدو مدينة عجائبة خرافية خيالية، «ذلك أنّ المدينة المسورة والمحروسة، هي الفضاء السرديّ الأفضل في الحكاية الشعبية» (17)، وخاصة أنّ الفنون السردية، ظهرت بالمدن جنساً أدبياً مميزاً عن غيره من الأجناس فاستدلّ على ذلك بفنّ الزاوية الذي لم يظهر إلا بتكاثف العلاقات الاجتماعية وظهور المدن» (18)، وفيها تنتظم الحياة البشرية بكل أنواعها، وأسماء عواصم المدن هي عناوين مختلطة تدلّ على الهوية الجغرافية والسياسية والاقتصادية لتلك المدن... ولذلك يأخذ العنوان دوراً مهمّاً لسرعة حفظه، وتداوله وتذكره بسهولة، / ثمّ نلجّزه عن غيره من العناوين، ويساعد العنوان على قراءة النموذج، فكانت العناية به، ولذلك يتخيّر المؤلف

عنوان انتاجه لأنّ العنوان حسب جيرار جنيت «عن شارل كريفيل وليو هوك هو ما يحقق هوية النص، ذلك أنّ الهوية تعطي له من بين هويات متعددة لنصوص متباينة ومضاوته — بالرغم من مشاركته إيّاها — قاسم الأدبية، إضافة لهذا العنوان يقيم الصلة بالمضمون . ولذلك لكونه يعجلو عنه ويبيّن فحواه، وهو في الحقيق ما يعطي للنص قيمة من بين نصوص تنازعه الوجود» (19) العنوان عتبة أساسية تؤشّر على فحوى المتن، «العنوان هو الشيء المحدّد للنصّ كيفما كان نوعه، يبنّي التحديد على إخضاع القارئ ووضع في صلب الموضوع، إلى جانب ذلك فالعنوان يرمّز بالجنس الأدبي، إذ وأمام أكثر من عنوان يمكننا التمييز بين ما هو للرواية، للدراسة ولغيرهما معا، من ثمّ يحقّ اعتبار العنوان النصّ المميز له عن بقية النصوص المتواجدة إلى جانب» (20) وعلى هذا الأساس قد يكون العنوان كلمة أو عدّة كلمات، وأحياناً جملاً طويلة على غرار العناوين القديمة المسيحية، ومهما كان شكل العنوان فإنّه في النهاية يبيّن بما سيأتي في المتن، ولا سيما إذا كان العنوان هادفاً ومحدّداً يرمي إلى إثارة فضول القارئ، وحثّه على كشف النصّ.

الهوامش والإحالات

(*) (ياس خوري، أبواب المدينة، دار الآداب ط2، بيروت 1990

(1) رسم جيرار جنيت Gerard Genette كتابه «عنا» Seults وفيه بحث عنات النصوص، ولتّ شفرتها، وصنّف تلك العنايات فإذا هي : بيانات النشر، العناوين، الإهداءات، التوقيعات، المقدمة، الملاحظات، ودار النشر، والغلاف، والألوان... وقد سبق كتاب «عنايات» أرواحيات نظرية لكنها لم تقتنّ لدراسة المقدمة، وقد ردت في مؤلّف بورخيس J.L. Borges " كتاب المقدمة " Livre de prefaces كما وصفت مجلة "أدب" Littérature العربية محوراً خاصاً بالبيانات في عددها 39 سنة 1980، تناولت فيه البيانات السياسية والسياسية، والأدبية والتشكيلية، وصاغت مصطلحات خاصة بموضوع العنايات textes descorte, textes _ hstieres وكذلك عيت بالعنايات مجلة "شعرية" Poetique العربية في عددها 69، فيفري 1987، أما كتاب هنري ميران Henri Mitterand "خطاب الحكاية" Discours du roman فقد عني بالقوانين العامة لكاتبة المقدمة الأدبية ووظائفها، وأساساً منها الزاوية، أما كتاب Jacques Derrida فقد تحدّث فيه صاحبه عن أنواع المقدمة في المجال الفلسفي .

- 2) Henri Mitterand, *Discours du Roman*, Press universitaires de France 2 ed, 1986 p. 26
- (3) هرودوتس هون دير لاين، الحكاية الخرافية، ترجمة سيلة إبراهيم، مكتبة عرب (د ت) ص 138-160
- (4) الرواية ص 6
- (5) محمد رجب الباردي، سحر الحكاية، مطبعة التفسير الفني، ط 1، صفافس 2004
- (6) Critique, n° 288 / 1971 P 421
- (7) عبد الزواق بلال، مدخل إلى عتات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، ط 1، بيروت 2000، ص 23-24
- (8) الرواية ص 111
- 9) Jean Marie-Gleize, *Manifestes, Prefaces sur quelques aspects du prescriptif, Littérature*, n 39 oct 1980, p. 14
- (10) بسروشور، معرض كمال بلاطة، سرة الأرض، دار الفنون مؤسسة شومان، عماد، الأردن، 1998، يشير الزّمام الفلسطيني كمال بلاطة إلى أبواب القدس القديمة وهي سبعة 1 - باب العمود، 2 - باب التساهرة، 3 - باب الأسباط، 4 - باب المعازرة، 5 - باب النبي داود، 6 - باب الخليل، 7 - باب الحيد وقد شيّد السلطان العثماني سليمان القانوني عام 1542 سوراً عظيمًا يحيط بالقدس ويبلغ محيطه أربعة كيلومترات، وله سبعة أبواب انظر، يحيى الفرحان، قصة مدينة القدس، دائرة الإعلام والثقافة بمظمة التحرير الفلسطينية (د ت) ص 33، انظر المكتشف للأسوار في الرواية، وهو حضور هادف، يومئذ من خلاله الياس حوري، إلى أسوار عكا الحصينة، موطنه الأصلي، فهي أسوار راحلة ساكنة، هي ذاكرته من حلال الرويات الشفوية التي سمعها من الأجداد، والشيخ المسنن في الرواية، هو ذكراة مدن عسبيه انصوسه، وذلك كان دليلًا عظيمًا بالمكان وقدمه، يبرز له، ويحفظ من الاندثار، هو نهبه عليه الآخر. فهو شيخ لا يمكن اقتلعه من المكان لعلاقة جديره فيه، هو البربع، هو الشهد الأخير الذي لا يقبل الرجس. هو عديل احمه، يقف الأحقاد تاريخ المكان بالحكايات والفرويق، فرجع في ذهنه صمد له نص عسبه سلوسه، وقد أنشدوا خارج أسواره كحالة الياس حوري، «وسد بللم حنجر أسود هك وهدو الأصولو عيط مامده القديمة إحاطة الشوار بالمعصم انظر، مروان الماصي، قصة مدينة عكا، دائرة الإعلام والثقافة بمظمة التحرير الفلسطينية (د ت) ص 77، ولذلك تواترت في الرواية اسودات كاشدات عمرانية ومدولات ميشولوجية برمجة. وقد وصف الياس حوري اللون الأزرق في عكاف، عنه دله عس لشوم، وذلك أن المده قد أصبه دمار، فطمس معالمها، أما اللون الأسود، فهو يتمتم بمصانص روحية ودينية إيحائية، ومنه لباس الزهيان والزاهات في الدين المسيحي، وكذلك دلالة اللون الأسود في الطنفوس الشبعية الكنائسية أيام عاشوراء على العتات الضممة في الحبشيتات، علامة على الحزن، وقد استعاد الياس حوري في الرواية من ألوان الياس في تلك الطنفوس المسيحية والشبعية، التي تحمل بها لسان، بلد متعدد الطوائف والمعتقدات، كما أن اللون الأبيض علامة الطهارة كان حصرا في الرواية أيضا، ليعطي أملا جديدا للمكان المنسحب، إلا أن الياس حوري كتشف اللون الأسود من خلال التناقل السستوداء والنساء المتخصات بالسواد، وهن يكنن مملكة و ملكا جنة بدا رسمه جاتريا على رحام القمر، وكان قد مهتد الياس حوري باللون الأزرق في العكاف تغير شوم، ليعلن في المثن نهاية المدينة، ولزيد التفاهيل حول دلالة الألوان عند العرب، انظر
- Abdelwaheb Boubdiba, *Les Arabes Et la Couleur, Culture et Societe*, Pub de l'universite de Tunis 1978, P. 73-85
- إن تتاحل هون الرسم العمارة والألوان، وتعدد الأصوات وتعدد الحكايات في رواية أبواب المدينة، وتم غروجهان عن المؤلف الشرقي العربي، تجعلنا ندرك هذا الفرق الحكائفي ضمن خاتمة الرواية الشجرية «التشعير» حركة عرتها أقطار عربية محتلمة فيما بين المسيحيات والشماليات من القرن العشرين، اقترن تصاعدها بتناثر ظاهرتين بارزتين: ظاهرة الصراعات الأيديولوجية شتى تجلستين ومياديهما، وظاهرة الأبهار والتأثير بعديد حركات التحديث في الثقافة العربية «قصيدة الشر» و«تيار الوهي» و«الرواية الحديثة» و«الكتابة النصية»، وقد وافق هذه الظاهرة عزوف كتاب هذه الحركة عن المروث المحلي من مخاض الإشاء، أو توطيعها بشكل

- سحر متعدد الطرائق والأساليب، وقد ارتفعت للتجريب - إسكان الشتاء - عدة شعارات معرية بشرت بأبعد الظموحات من أعينها - الدعوة إلى تحطيم المادح الجاهزة شرقيتها وغربيتها، بما في ذلك نماذج البعة ومختلف الأحاس الأدبية، وسائر الفنون والبحث عن أشكال من الإبداع غير مسبوقة تتجدد كلما خرجت من حير التفسير إلى الإنجاز. انظر، محمد رشيد ثابت، التحريب وعن النص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية سوسة، ابن زيدون للنشر، ط1، سوسة 2005 ص5
- (11) عميق عبد الفتاح طيارة، مع الأنبياء في القرآن، دار العلم للملايين ص 303-305 و انظر أبو إسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم الليسابوري المعروف بالثعلبي، غرائس المروج، دار الرائد العربي، بيروت (د. ت) ص 217 - 231
- (12) عبد الرحمان مراد، صفحات عن حيا وممراتها الأخيرة، الكاتب الفلسطيني، عدد 22 شباط، آذار 1991
- (13) الطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، 1 / 190
- (14) عاصم محمد ررق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة 2000، انظر باب - مدخل، ص 23
- (15) الرواية ص 15
- (16) إبراهيم محمود، نقد وحشي، رؤية لنص مختلف، دار الحوار، اللاذقية ط1 سوريا 2005 ص 63 - 66
- (17) سحر الحكاية، ص 28 - 29
- (18) عيد الحرير شليل، نظرية الأحاس الأدبية في التراث الشرقي، حافلة المحصور والغياب، دار محمد علي الحامي للنشر صفقاس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية سوسة ط1 ديسمبر 2001 ص 83
- (19) Genard Genetic, Seuil, ed Seuil 1987, p. 73
- (20) نور الدين صدوق، ندوة في نص الروائي، دار الحوار سورية ص1 اللاذقية 1414 هـ ص 69

«مصحف أحمر» للكاتب اليمني - محمد الغربي عمران

رسائل الألم والانتماء والحنين في لغة تتعدى الكلمات !!

عذاب الركاب / كاتب وشاعر عراقي مقبر في مصر

«إن الرواية واحدة من أكبر التعويضات الممتعة التي استطاع الإنسان أن يبتكرها لحد الآن...»

كولن ويلسن

إلى حد كبير أحدث حياتنا اليومية المعقدة بالأوجاع... والهزائم
والانكسارات

رواية «مصحف أحمر»... تعمل على تحريك المفاسل المعطلة في ثقافتنا... وتعيد الدماء الثقية لواقعنا الذي يشكو من فقر دم... نحدده، نحك على حراش طن البعض أنها «ندملت» ولم تعد لها ذاكرة، ولا لباب حزين الرواية جاءت لي كهبة، وكل إبداع هو هبة المستقبل - كما يقول سارتر، لتوقظ جنون أصابعي، وتستعير إيقاعات وتناغمات قريحتي المرهونة بحالات القصيدة... جاءت إلي بكل ملامحها الوثنية والأيامانية، بكل ما فيها من هوى ومن خراب ضروري، ولم أذهب إليها بأحزاني، رغم شوقي لقراءتها، عند سقوط أول نجم ثاقب من سماء حروفها، وسطورها، وفصلها... كنت أمام كاتبها ومبدعها وجهها لوجه، في طرابلس العرب الليلية... وكنت سعيدا بالتعرف إلى هذا الروائي المشاغب والمثير والمتمني حتى النخاع... حوصرت نفسيا وثقافيا لأنه يُراهق على الكلمات، وفقد وظيفته ثمنا لشجاعته، وما زال يجيد العناق الساعث، والابتناسمة المتفخمة ربحا... وأمانا... وجميعية... باحث عن علاقات صباحية في كل مكان تطأ قدماء. سعيدا بهذا العمل الروائي العربي الجري الذي تصبغ فيه «الأفكار أوطانا جديدة»، ويستطيع من خلاله المبدع أن يحكم التاريخ، يعيد صياغته، يصع له أبجدية جديدة، بل و «يؤثر من خلال الكتابة في التاريخ» حسب تعبير سارتر... والهدف هو الرقي بإنسان المكان، صنع الحياة له،

■ ربما لأن الرواية «استجواب تأملي» كما يُعبر ميلان كونديرا، وكيمياء حلم الروح الجريحة بنبال الواقع المرير... وإن الروائي المستكشف الصادق للوجود، يصغي للتاريخ وحلقة لبيانه، لكنه يفضح كل ما يدور في دمايزه المعتمة... وهو الذي يؤرخ حتى لخطواتنا السجينة وغير العريضة، وينبش بزهو وتفنن معا في تربة الواقع عن أحلامنا التي صدمت لكثرة التاجيل والانتظار، بل ويقدم لنا أحداثا، لا تتسع لها صفحات التاريخ، وذاكرة الرواة... أحداثا تشبه

وأقامة كرنفالات دائمة لخطواته... ودموعه... وأحلامه، حين تنور الجرة والشجاعة لدى المبدع، وهي «الفضيلة الكبرى لمن يبحث عن لغة العالم»- كما يُعبر الروائي بأولو كويلهو... وقد كان المبدع محمد الغربي عمران جريئاً وهو يثر وروء همومه... وكرستال أحلام أهله وموطنه في درب العالم... لا ليستحدث له لغة وأحلاماً فحسب، إنما يرسم الصورة الفضلى، ولكن هذه المرة بدموع الشمس... وأتينا الأرض الظامئة إلى ظل الشجر الآمن.

وبقدر ما بي من ظلماً للقراءة - الحلم، والقراءة المنشئة، فقد أحسست أنني بقراءتها ارتويت، والذي أذهب ظمئي هو فرادتها في أسلوبها التلقائي الشعري، وجراتها في سير مكامن الذات الجريئة، وتناولها النواحي الاجتماعية والسياسية والدنيوية بموضوعية، وتعبية ملحة هادئة، وفصاحية ضرورية، وشجيرة مزة، وخراب عواصف لا توقف، وفوضى براكتيا لا تهدأ، وأمل ولكن بخطى سراب... وأحشاء صاحب مراوغ!!

«أغضت عينيك تستحضر أهلك البهيمية... لحظات الصباح الباكر حين نهبط الوادي رفقة حذك... تساعدني في قطف أغصان القات ونبيها ترافقه ليلاً لحراسة الوادي... تطرب لباح كلاب الليل... عواء ذئاب الجبال... دوي الرصاص بين فينة وأخرى»- الرواية ص10.

هنا جمر المكان المتوقد... حيث وُلد (حتظة) في أحضان (حصن عرفة)، وتكون في رحم (سميرية)، وبمباركة الجد(العلوي) - ضمير الراوي، وغياب (تبعة) - كتاب شوق، في عرس صاحب من هموم وأحزان المكان التي توقف في العتي الحالم كل هواحد الرحيل... لا لأجل الغياب، بل لأجل الحضور حين يسقط من ذاكرة الهامش والإهمال وأتياث الواقع، إلى أن يصبح عنوان الندى والورد والحلم في حداثك الوجود... ولحظة صلح مع الذات حين يتحقق حلم التميز والتفرد، وتكون لكلمات حكاية مؤرخة بجمر المعاناة... حكاية تعجز عن وصفها الكلمات...

ربما لأنها تتعدى الكلمات، حين تذهل التاريخ وهي تترك سطوره، وتستولي على قرائح رواته: «ستدرك يوماً أهمية أن يكون للفرد حكاية الخاصة... حين تبحث عن ذاتك... الإنسان بحاجة إلى ما يميزه، حينها سيتحرك شيء ما بداخلك لتحتكي...» - الرواية ص16.

أهي سيرة الراوي (الكاتب)... أم سيرة الجماعة المحيطة (الأسرة المبددة الأمنيات)... أم سيرة الوطن الصغير (اليمن) المشدود لخاصرة الشمس بحثاً عن الأمان والريغيف والضحكة من القلب؟... أم هي فصل من سيرة الوطن الكبير المصادر... والداخل في الغياب... والجالب كل كوايس القلق والرعب ل (تبعة) وجيله من الحيارى والتائهين:

«بل كنت أحاول أن أرسم حلمي... حلم اليمن الوغد... الموحد بالحرية والعدالة... تناضل مخلص لوطني... ولا أزال مطارد... مهدداً بالقتل في أي لحظة... هذه إصابات جسدي»- ص18.

أهي سيرة وطن يتفجر... يثور على نفسه... يتجدد بالميزيد من الدمع والدم والحزن... يبحث عن صحات لم يشها... وعن طفولة لم يذق عسلها ابتأوه الذين وجدوا أنفسهم مصادفة، في مهد الألم والضيق؟! أم أنها سيرة الجماعة الحاملة للغد تحت مظلة الديمقراطية والوحدة والتآلف، وفي النهاية قبض الريح، والخسارة والغدالان والضياح والتشرد:

«سأخفي... كُتِب علي التشرد أو الموت»- ص22

«اعلم أن بلادنا مشطرة!

- كيف؟

- اليمن قسمان... قسم عاصمته عدن، والآخر صنعاء!

- لماذا؟

- لإضعافها... علينا أن تناضل من أجل إعادة

قوتها!

- سيررُ شَيْخٌ جديدٌ! - ص 87.

«إنَّ أهمَّ ما في الروايةِ وسائلها الأخرى في الإقناع والتأثير»- غارسيا ماركيز - غريقٌ على أرض صلبة ص 45.

لقد بنى الروائي محمد الغربي عمران تقنيته - أدواته التعبيرية على حبر الرسائل، فكانت وسيلة في الإقناع والتأثير، مصدر التكنيك (وهو الأهم) في الرواية، والرسائل صفحات مكتوبة بنض (سميرية) الناحل المرتجف، ونزيف جسد (حنظلة) المضطرب، وروى (تبعة) المستقبلية التي يريتها، وبعث في أوجدتها غموض وضباب الأيام... ليست مجرد رسائل.. كيمياء حبر وشوقٍ ودمع واحترق بل خلاصة أحلام الذات الجريئة... وشجون ومفارقات واقع قلبي... ومراوغ:

«ولدي الغالي..

هذه ساعات الليل باردة... أهرب للحظات من وحدتي إليك... أو أعود بذاكرتي إلى سنواتٍ حلت... إلى رسائل نعمة... كتب يصنفي فيها بحسبي هذه هي المرة الأولى التي يكتب إلي بهذه الصفة... أذكر «العرشة التي اخترتني حينها دمعت عيني فرحاً... كان إحساساً فريداً»- ص 120.

رسائل... نزيف دائب حتى آخر محطة حزن في الرواية... نيران الحنين التي لا تطفئ... هو الحنين إلى الإنسان، خطي... وصوتا... ودق... وسند، الحنين إلى المكان - بهجة الولادة... ومتطاد النجاة... وشرف الموت، الحنين إلى الذكريات، ما بقي من غسل الروح، وفاكهة الحسد، وعطر الذاكرة، ونسيم الألفة...!!

رسائل - تقرير الواقع... والرواية تستمي في جوهرها ومادتها إلى الواقعية كما يرى ميشيل بوتور في (الرواية اليوم) - ص 120:

«فلذة كيدي... أضحى نومي متقطعاً... كنتُ فيما مضى أكثرُ السهر... واليوم أمسى السهر عشقي...

يمنحني لحظات مغايرة... أعيش مع نفسي بعيداً عن الناس... لا أجد ذاتي مع الناس حين تنام المدينة تأتي أنت... لحظات الهدوء والسكينة... أرفع السمع... أميز صوتك... ضحكائك... بل إنك تقترب أكثر لتهمس في أذني لا يقاطعني أحد... تستمع وأنا أقرأ لك... أغني... أكتب... أغض عيني» - ص 133.

«إنَّ أيَّ رواية جيِّدة هي رواية ضدّ»- ميشيل بوتور- الرواية اليوم ص 102.

ورواية «مصحف أحمر» الرواية الضدّ بكلّ المقاييس!!

هي ضدّ السلطات بكلّ أنواعها، الاجتماعي والسياسي والديني... فالاجتماعي تمثّل في ضياع وانهايار الابن (حنظلة)... وهو شريحة اجتماعية، ولذرة هلاقة غير شرعية، انعكس على الواقع، وكان كلّ ما يدور فيه غير شرعي: «لا عليك هيّا تجردي من ملابسك، كما كنتَ تفعل ذلك في جبال القرية زمان... أرى وجهك الخائب... وعينيك أكثر صفاء... وينمتش أكثر لعمدا... أراك كما لو أنّ السنين لم تمر... بل زدت أكثر جاذبية وفَتنة»- ص 24.

والسياسي بما فيه من قهر وظلم وأسباب اليتم والغربة والتشرد والضياع: «أنا لا أعرف ملامحه، فقد قتل في ظروف غامضة ليجدوا جثته، وقد اخترقها الرصاص»- ص 58

«وإذن نحن الآن بين دولتين!

- نعم نحن الآن على الحدود الفاصلة بين نظامين» - ص 130.

و- أين أبي؟

- أبوك في سجن الدولة! - ص 150.

والديني بقدر ما يوحي بإشاعة روح التسامح والتجانس بين المذاهب العقيدية، فيه من الزيف، والعبث، والإساءة للعقيدة، ولأماكن دور العبادة،

متشلاً في (مولانا) من الدعاة ورجال الدين أنفسهم الذين يظهرون المواطن المغدور (تبعه) وغيره من البسطاء المثال والقذوة والأنموذج الذي يحتذى به، ويسكن إليه في غربته وتشرد:

«كانت هي كف مولانا... هي من تداعبني !!

حجلت من نفسي... استتجيت أني تقلبت من مكاني... أسأل نفسي أيعقل أن يكون مولانا... حاولت طرد تلك الأفكار... هو من اقترب مني... حاولت الابتعاد... تبعني يده... تأكد لي أنه مولانا... أصابعه تداعب خصوصيتي... صرخت وأنا غير مستوعب:

- ماذا فعل؟ ص 74.

«الكتابة فعل تضامن تاريخي» - رولان بارت -
الكتابة في درجة الصفر ص 21.

تضامن نزيه وصادق مع المكان - فردوس المستقبل الذي يظهر في رواية «مصحف أحمر» أحد أبطال الرواية الأساسيين، بكل مفارقاته... وتناقضاته، فحكاية الرواية منصبة على هذه الأسرة البسيطة الرابضة في تربة المكان... الفردوس الأرضي: «سكنها الأمن»، وقد أشعلت الحرب الأهلية عشب الأمان فيه، فأصبح المكان مكانين، مشتعلين بنار الفتنة، وأصبح فردوس المستقبل جحيماً... وإنسانه (مواطنه) أسير ريحين شرستين، رياح اليمين ورياح اليسار، مضاناً إليها عواصف وبراكين وزلازل الحروب القبلية والعشائرية المتلاحقة، والتمايز العضوية اليومية للمعارضة... وغابت هذه الأسرة المقهورة في اللازمان واللامكان... ولم تبق إلا هوية التشرد... والنفي... والغربة... والسجون... والصبر الأسطوري في معازل الثوار الحالمين بالغد الأمن... واليمن القادم السعيد:

«لن تجديه... العطوي سدّد ثمن إيمانه وتركنا للشقاء» - ص 96.

وهذا أنا أكتب إليك، وكلّي معادة بعد أن خُطّ القدرُ اتضامياً إلى صفوف المناضلين، لقد

اخترتُ طريقي... أسيرُ ورفاق لي تحرّ المناطق الوسطى الملتبثة... المحاذية للحدود مع جمهورية عدن! - ص 110.

«وتحرّ الآن نسيرُ على طريق الوحدة !!

- طريق الوحدة أولم الطريق بهذا الاسم؟

- هي الطريق الآمنة لمن يريدُ العبور من أراضي جمهورية صنعاء إلى جمهورية عدن... أو العكس!

- إذن نحن الآن بين دولتين!

- نعم نحن الآن على الحدود الفاصلة بين نظامين! - ص 130.

الرسائل - ساحة اللقاء بين أفراد الأسرة المشتتة، المتقولة عبر أثير الألم والانتماء والحنين، لكنها الفضاء الرحب الذي لم يلوّثه دُخان الأنانية... والسياسة... والأحقاد القبلية... وعبرها يتبادلون الأشواق... والأخبار... وحتى الأحزان والهواجس... والمشاعر السجينة:

«جيجي... نحن بدأنا بالزحف على صنعاء... أشعلنا ليلتها النار من على قمم الجبال، إيدنا بيده الزحف» - ص 147.

وبين نار تشتعل هنا، وأناس أبرياء يقتلون هناك، وبين بكاء يدمع حجري وحزن مزمن، وفرح زخرفي، يلتقي زعماء اليمن واليسار الأثاوس، ويتصالح الجنوب والشمال، في عناق ديكوري فاضح، وتحيات ثلجية، وملايح شاحبة لا تمت إلى نجيل وتربة اليمن بصلة... هم يتبادلون المناصب وكراسي الحكم، والمواطنون البسطاء يفقدون الحلم وطعم الرغيف، ويكون نصيب المناضلين والثوار الحالمين باليمن السعيد الجديد الضياع... والجراح... والفراق... والموت بأبشع أشكاله... يصبح المكانان مكاناً واحداً، ولكن في تربة رخوة، رطبة قليلاً، ويصبح اليمن موحداً، ولكن في عناوين الصحف، وصور الزعماء المتكلفة، وتظل الأسرة مجبولة بمعاناة الفراق...

والغربة... والوحدة... والضيق... والقلق...
ونزيف الأحزان والآلام:

«انتهى كل شيء... لم يعد من أصحاب
مبادئ... فقط بقايا انتهازين... وطفيلين يتشدقون
بالمبادئ الاشتراكية» - ص 282.

«ورحل التشطير دون عودة... ونستطيع أن نحصل
معاً... هل سيعود تبعاً» - ص 288.

«إن ما يقع في ثورة اهتمامي ككاتب، وبالدرجة
الأولى هو الترابط اللغوي والنفسى للعمل» - جون
هوكس.

وفي رواية «مصنف أحمر» بالإضافة إلى وجود
الترابط اللغوي والنفسى هناك الموضوعي الذي هو
رؤية مكثفة للكاتب «أردت الكلام من أجل أن أفرغ
شعائتي» - مكسيم غوركي... يحافظ من خلاله على
نكهة العمل الروائي،

وجديته، وخيطة الفكري حتى وإن بدأ من ألم...
وجراح... وحزن مزمن.

لعليرة (سميرة) هي نقاء وعذرية الوطن
الممزق... المشتت حتى إشعار آخر:

«لا تقلقي... لقد دعينا نساء القرية، كي يشهدن
على طهارتك» - ص 184.

(حنظلة) هو صورة المستقبل المُبتدِ بجميع
أسباب الضيق... والغربة... وفقدان الأمل والآمان
«صغيري... كنت أتابع علي أراك بين الجموع الهاربة
لمحطات تكميم تمثال الزعيم بالعلم» - ص 232.

وعودة (تبعاً) أي عودة الأمان للمكان...
لليمن... عودة بهجة إنسانه... وتحقيق الحلم
بالفردوس الرضي... أم أنها جزء من سيناريو غير مُقنع
يكتبه (تبعاً) نفسه، بأصابع متخاذلة مرتعشة، بحثاً عن
سلامته هو، ثمّة هواء وضوء ومتسع للحياة في ركن
من الوطن الممزق: «حلمٌ يلطم الضحك للسمع...
استمع إليه كما لو كنت أحلم» - ص 290.

والبحث عن (المطوي) - الجد، أمّ البحث عن
الأصالة والجذور... عن الماضي - التاريخ في
بلد (اليمن)، وهو يُلقَى شتلات مستقبل غامض
ومريب: «تعرفنا إلى بعض المنظمات المهمة بحقوق
الإنسان، نسقنا معها للبحث عن جدك» - ص 294.

ولكن اللقاء بين المستقبل والماضي لم يكن
حميمياً... صاخبا، بل لم يتم، فالماضي جارح
رغم وضوحه... وصوته الكرستالي... والمستقبل
أكثر جرماً وألماً في ضياعه... وغموضه، وهكذا
بدأ الانفصال بين الماضي والمستقبل تحت نيران
الحاضر المتمثل في عذابات (تبعاً) المناضل، وضياع
(حنظلة) وعودته من الغربة (العراق) شخصية أخرى
أكثر غموضاً... وضياعاً... وقلقاً، أمّ المولود
المسخ للواقع العربي المتردي عقائدياً... وفكرياً...
ومالياً؟ أم نتاج الظلم... والقهر... والفقر...
والاحتلال... والتبعية... وضياع القيم والناس
والمدن، حيث المأسى والكوارث المتلاحقة...
والإبتياعات... والجثث والموتى؟!؟

لماذا بقيت (سميرة) المعشوقة... والآم
الختون... والقطب المحترق في هذا الوطن؟! أرادت
في رسائلها المكتوبة برماد جسدها أن تلمّ الشمل في
فضاء مشحون بالفرقة والتشتت والموت والغياب:
«بدأت تستخدم ألفاظاً قاسية على قلبي يوماً بعد
يوم، لم يعد يهملك رأيي، حيناً تصفني بالمنحرفة...
وأخرى بالعاطلة... في أحد الليالي طلبت مني أن
أعلن تويتي، معتمداً على فتوى استفتيتها أنت...
أخبرتني أن من لا يعلن تويته ويغير حياته، ويعلم
التزامه يهجره الناس، أو ينفذ فيه الحد» - ص 308.

«إن هناك مشاعر وأفكاراً لا يمكن أن توصف
بالكلمات» - مكسيم غوركي - كيف تعلمت الكتابة
ص 31.

ذلك حين تحول روح الإنسان المتمي والحالم
إلى منجم أحزان... وآلام... وكوابيس، ويعيش
الفقد في أشنع أنواعه، وحين يضحى الوطن العزيز

شريطاً سينمائياً مُرعباً، مشاهد جازحة من العاصي موصولة بشرايين التاريخ، حاضرها يحكّ على جراح ماضيها، ويُغيب مستقبلها، وتصبح نبوة الفيلسوف برتراند راسل حقيقة، حين رأى : «أنّ الأزمان القادمة حروب وذكائاتوريات»، وما حصل في اليمن السعيد هو تمرين قاسٍ، ربما امتدّ إلى بغداد... ومدن عربية أخرى في طأبور الانتظار... ستكون ساحة مبيحة لخطي المحتلين والمستعمرين الآثمة... وأذنانهم من الحاقدين... المحيطين سياسياً... وحياتياً: «العراق أستوديو كبير... لمْ أَعُدْ بحاجة إلى صالات عرض معلقة... ولا أحتاج إلى تذاكر دخول... عروض مباشرة... أستنشق روائح شواء الأجساد... ألوان الدماء... صرخات الثكالي... استغاثة الجرحى... أشاهد الصواريخ منذ تركيبها على ظهور البوارج والطائرات إلى لحظات إطلاقها وحتى إصابة الهدف... تطاير الأشلاء... كل شيء مُشاهد حية غير معلنة... مخرج العلم حدّة البطل مدّ اللداية... استطاع أن يكسب عاطفة المشاهد» - ص 232.

ومن الأسلحة الفتاكة للانتصار على الواقع أن تعزبه... تضعحه... وتسخر منه كما رأى هري ميلر في (ريش أسود)، وهذا بالضبط ما فعله الروائي اليمني - محمد الغربي عمران وهو يُقوّض السائد، ويخرّب المَكْرور، ويسخر من الديكوري والمزعوف في هذا الواقع... وهو يضيف وسيلة أخرى من وسائل التأثير والإقناع التي تحدّث عنها ماركيز... فكان الجسد، ولعربه كيمياء خاصة، الجذب والدهشة والشهوة، حيث براكين الغريزة التي يصعب السيطرة عليها حين تنفجر... وفي «مصحف أحمر» تأخذ أكثر أشكالها غرابة... واستغزاً لحكومة السائد وهو (المثلية) التي ثاثي في نسق روائي متفوق وضروري، ليست متكلفة ولا مفروضة، بل هي صورة لواقع رث منهزم وسلب، في حمالية يسميها الروائي الكبير عبد الرحمن الربيعي بـ (جمالية القبح) بالقول: «أنّ القبح إذا ما كُتِبَ بشكل متقن، سنكتشف الجميل فيه أو أننا سنحمله» - الخروج من بيت الطاعة ص 370... وجاء لدى

الروائي محمد الغربي عمران في أسلوب جذّاب وليس مغفراً، ممتع وليس مملاً، هو شكل من أشكال اللذة التي يعيد تلاوتها الجسد الظامئ والسجين من أجل الحرية و«بدون اللذة لا يوجد جوهر الجمال» - كما يقول جورج سانتيانا... وبدون جرأة وشجاعة الروائي ما كان لهذه العلاقة الشاذة (المثلية) أن تصبح وسيلة من وسائل الجذب والتأثير وتهذيب الإصغاء، سواء بين الرجال كما حصل مع شيخ الجامع (مولانا) و(تبعة) : «تركته... كانت أصابعه قد انسحبت بعد أن أوصلني إلى الذروة. وقد تلوثت أصابعه... لمْ أُنم ليبتها إلا قبيل الفجر» - ص 76... أو بين النساء مثلما حصل بين (شخما) و(سميرة) : «انتظمت زيارات شخما لي تصعد غرفتنا العلوية... تقضي معظم ليالينا معاً... تبتدع نشوتنا... تترك لأجسادنا فسحة من الإغواء... لا نطفئ السراج... يتحول الضوء إلى خيوط شيقة... نخلع الكلمات المخلّة... اللمسات المرتعشة... نجوس ألسنتنا ما شاء لها من اللذة... يسيل لعاب أجسادنا» - ص 268.

وقتل روبة «مصحف أحمر» من المتخيل الذي هو صفة لأدب مجموعته، كما يرى أندريه مورو في كتابه (الإنسان العابر والأدب) إلى الواقعي الذي «هو الجوهر» برأي ميشيل بوتور... ثم إلى السحيلي أيضاً كأسلوب إثارة ودهشة، في كلمات متقاة، وجميل رشيق، لا تفقدها المباشرة المُلحة عطرها، عبر سياق الأحداث، من دون أن يخلط في أو تقني... حوّل الرواية إلى لوحات ومشاهد، دلت عليها العناوين المتقاة بحكمة ودراية وموضوعية، حملت هذه المشاهد أبعاداً مهتمة، غالبعد الذاتي (العاطفي) في صورة الحب الشفاف والحميمي الذي أرخت له دموع (سميرة) وارتعاشة جسد (تبعة)، وهو زلزال عشق صاف، وبركان عاطفة لا يهدأ، ومشاعر صادقة تغير الدماء في جسد زمن خؤون مراوغ : «تسلّلت أصابعه لتحضن وجهي... رفعة قبالة وجهه... رأيت وجهه الجميل... دموع تغسل عتمة الليل... قتل عيني... قطرات الدموع على خدي... ملامحه الهادئة... احتواني من حديد

بين ذراعيه... رائحة لليلة هي رائحة جسده -ص 204.

إلى محطة حُب من نوع آخر، غريب، ماجن، ومثلها فاضح، بنوعيه الرجالي الرجالي، والنسائي النسائي: «كَانَ حُبُّهَا قَدْ وَصَلَ حُدُودَ اللّاعُودَةِ... فاجأني حينَ عُرِضَتْ عَلَيَّ الزَّوْجَ صَارِخَةً بِفَرْحٍ : - لَكُنِّي لَمْ أَسْمَعْ بِمِثْلِ هَذَا... ثُمَّ أَنَا عَلَى ذَمَّة رَجُلٍ! - ص 268.

ثم البعد السياسي (القطري)... ثمرة السعي الجاد... المقرون بالأحداث... والانقلابات... والاضغاث... والكوارث الاجتماعية... وعبادة السلطة... وكرسي الحكم تحت مظلة مثقوبة وهي وحدة اليمن، شماله وجنوبه والتي هي جزء من وحدة وطن، متنافرة أقطابه أبدا... وما انعكس عليها من أحداث ثقيلة في العالم، وما دار في العراق من مؤامرات... واحتلال... وامتراض... هذا القطر الذي يشكل العمق العربي، من عوٍ ظلم... وغياب أمام صمت عربي أكثر حرًا... وظلمًا... وقهراً... وخجلًا :

«الحرب الأمريكية على بغداد... جعلتني أسير شاشة التلفزيون... أسهر أنابيع رصد الكاميرا لشوارع بغداد وساحاتها... نقل حي... عني تحت وسط الجموع... إحساسي بأنني سأراك في أية لحظة» -ص 231.

إلى البعد الإنساني - الحرية: الحماة الدودية التي بدت بلا عش ولا فضاء... الذي تمثل في إطلاق سراح الجدل (المطوي)، وهو لا يعني إلا معنى واحداً وهو حرية الوطن... رفيف المواطن المغموس بالدم... والمصادر... وهو أقصى آمانيه :

«استقبلنا جَدَّك بعدَ إطلاقه من سجنه الأول... فتحت أُمِّي الباب... يقف وسط زخات المطر...

شال مُبَلَّل يلفُّ وجهه... يتأبط مصحفه الأحمر، فتحت أُمِّي ذراعيها في لفه... غاصت... ارتفع صوتها باكية...

- قلبي دليلي... لقد حدثني أحلامي من آنك قادم! - ص 218.

«تظلّ الدهشة تطاردني على مدى سنين حياتي» - محمد الغربي عمران

حوار - العرب أون لاين في -5 سبتمبر 2010-

ولهذا جعل من عمله الروائي (مصحف أحمر) جليلاً... مُدهشاً... مُستغزاً... مُزعجاً، وهذا أجمل ما فيه (جئت كي أعاكس هذا العالم) - هتفوي... رُبما يحملُ غبار... وأحزان... وظلماً المكان، لكنه يحرك المياه الراكلة فيه، ويجدد الدماء في مفاصله الناحلة الكسولة... رُبما يخذش المحرّم، ولكنه لا يستجته، ولا يلغيه، إنما يجرّحه بعطر ورد... وهمة سمة... وحرارة أمانة... وعاصفة دعاء سلخني

جاءت رواية «مصحف أحمر» متقنة... جريئة... جارية... وقوية البناء... متماسكة العبارات والجمل والرؤى... خيالها مبتكر... وتلفائية التناول والمعالجة، وقد تفرّدت كاتبها في أسلوبه... وجديته... وشجاعته... وصدق عاطفته وانتمائه، مبدع واثق من حبر قلمه... وتزييف أصابعه... وفعل كلماته... لا يُحب أن ينتظر وراءه... لأنّ نسمات المستقبل تغريه... يعرف أنّه سيعاني بسبب براكين خطاه... وثورة كلماته هذه... وعمله المستغز... لكنه ماض أبداً... يرامه على أمطار الفرح... والحرية... والانتشار... وآيات الصدق، حتى لو تفصي حرأته وشجاعته يوماً إلى أن «يسير عاري الروح والمشاعر أمام الملا» على حدّ قوله !!

(*) «مصحف أحمر» - رواية - محمد العربي عمران - مركز عادي للدراسات والنشر - الطبعة الأولى 2009 - صنعاء - اليمن

الشعري وتجلياته في أقاصيص فوزية علوي

مجلدي بن عيسى / باحثون

شكل فريد وذو حركية خاصة، ما من شأنه أن يتنقل بالعلاقة بين الشعر والنثر من مجاز التشديد إلى التشابك الذي يفضي إلى تكييف البنية الداخلية لكل منهما على حدّ عبارة الباحث فتحي النصري (2).

■ مدخل:

صمم هذا المساق المعرفي يكتب موضوع هذه الورقة مشروعية طرحه من جهتين المقولات العديدة التي تراوح الفصل بين السردّي والشعري وترقص القول بفانها من جهة، وعواية نص فوزية العلوي، وهو يستدعي الشعري في كدبه القصة القصيرة، وما يثيره أسلوبها هذا من أسئلة من قبيل التساؤل عن الألق الذي تطرحه كتابة القصة القصيرة بأدوات الشعر؟ وماذا وراء تعويم السرد بلغة الشعر؟ هل هي أزمة أم تجاوز وتجديد؟

أدت المباحث الإنشائية إلى التّسليم بحقيقة التّمايز بين الشعريّ والنثريّ، فأقاصيص الأنماط السردية من رحاب الشعر إلى براح النثر، بحثا عن الشعرية الخالصة، وترسيخا علميا لسمات الشعر البنيوية (1).

I - في رحاب المدونة:

أصدرت الكاتبة التونسية فوزية العلوي أربع مجموعات قصصية، هي بحسب ترتيب تواريخ صدورها: علي ومهرة الريح (3)، الحضاب (4)، طائر الخرف (5)، حريق في المدينة الفاصلة (6) (2004) وقد اشتملت مجتمعة على أربع وستين قصة قصيرة، وهو رصيد كاف في تصوّرنا لإنشاء للكاتب أسلوب مميز يعرف به بين الكتاب وتختلف كتابته عن غيرها في مجال الفنّ الذي يدع فيه.

ولكنّ هذا الأسلوب لا يمكن مهما أبعد في الاختلاف إلّا أن يسمج ضمن سمات يشترك بها مع غيره في مستوى التصنيف الاجتماعي للصّور، فإذا

إلّا أن انشراط هذا الانفصال في رؤية لسانية قائمة على تمييز الشعر بوظيفة اللغة الإنشائية دون غيرها من الوظائف، أدى إلى محاولة تجاوز الفصل بالعودة إلى حيوية النصّ الأدبيّ، من أجل فهم أفضل للكتابة الأدبية وذلك بالتعامل مع الأثر على اعتبار أنّه

وتشكيل النصوص، ومما في ثقافتهم من تراث سردي وأدبي كثيرا ما لجؤوا إليه واستمدادوه فحزّو وغيرّ وعدل عن الرّواصم والسمات إلى غيرها مما ينشأ به النصّ إنشاءً جديداً، لا يلتزم بالضوابط المضبوطة والسُنن المعيّنة.

ونحن إذ نطرح مختلف هذه السمات بين يدي مدونة القاصة فوزية علوي، فلأننا وجدنا من ضروب العدول والخروج عن مهود القصص الكثير، وأجلاها ليها انطبع في نفوسنا كثافة حضور الشعري في نصوصها، واحتفاءها به احتفاء حوّل أكثر قصصها إلى ميدان الشعر بعد أن أعلن عن انتمائه إلى ميدان الأقصوصة وهياً أفق انتظارنا لتقبّل الحكيم وتنبّح الأحداث ومصائر الشخصيات.

II - مظاهر حضور الشعريّ و تجلياته:

ظاهرة الشعريّ في قصص الكاتبة فوزية علوي، علامة عابئة لم يدخل منها مكوّن من مكوّنات النصّ، ولذلك يستعمل على رصد مظاهر حضوره في الخطاب وفي أركان السرد.

1 - الشعريّ في الخطاب:

يتميّز الخطاب الشعريّ عامة بالتفاته لذاته واحتفائه بلغته، هو الذي يسمّى في نظرية الوظائف اللسانية بالوظيفة الإنشائية، فالكثيف والإيقاع والصور، كلّها مظاهر ملازمة لكلّ خطاب شعريّ، به يتميّز عن الخطاب الثريّ، وعليه فحضورها في القصة يعتبر آوّل المظاهر التي تسمها بميسم الشعرية.

شعرية الخطاب في آفاصيص العلوي، سمة لا زمت كلّ قصصها، ولكن ينسب متفاوتة، ما دعا الناقد محمد صالح بن عمر إلى تسمية الظاهرة بتثير السياق الحكائي (9)، ويعني به: التفات اللغة إلى ذاتها واحتفاء الخطاب بجمال لغته.

ومن مظاهر هذا النوع المخصوص من التثير:

كانت أغلفة الكتب الأربعة تحمل عنوان الصنف الذي تندرج ضمنه النصوص المكوّنة له، بوصفها قصصا قصيرة أو قصصا كما ورد في كتبها الثلاثة الأخيرة، فإن النصوص ذاتها قد حافظت على قدر من الالتزام بشروط النوع لم تبحها ما ساهم في تقبلها ضمن النوع المعلن على الأغلفة. ولعلّ أهمّ هذه الشروط، شرط الإيجاز من جهة أنّ الأقصوصة منظورة للاقتضاب المحكوم بالانفصال الزمني كتابة وتقبّلا، إذ تُسرّد الأحداث بسرعة وإيجاز إلا إذا تمخّضت لتأمل لحظة متقاة (7).

في قصص العلوي يتراوح عدد صفحات قصصها بين الصفحتين والثماني عشرة صفحة، ولكنّ أغلبها ظلّ دون العشرة حيث عددا من هذه الفئة ثلاثا وأربعين قصة مقابل واحدة وعشرين قصة تجاوز عدد صفحاتها التسعة. ولكنّ العدد الأوفى للقاصة هو ما بين الستة صفحات والثمانية.

سمة الإيجاز في القصة القصيرة يكون متوجعا بسمات هي من لوازمه وميزاته، ولعلّ أهمّها سمة وحدة الأثر أو الانطباع الوحيد، المتولّد عن سمة التركيب الملائم عادة للإيجاز والقصر في النصّ الأقصوصي، ذلك أنّ التركيز يتمّ عبر الاختصار على غدد مخلوّد من الشخصيات، واقتصار الأطر والأشياء على المعطيات الضرورية لتبصير جميعه محكوما بالحدث، إنّه اختصار للجزئيات إلى حدودها الدنيا إسهاما في تحقيق الأثر المرجو، من خلال حدث رئيسيّ حاسم (8).

أما بقيّة السمات التي حاول منظّر الأقصوصة استقراءها وضبطها فلا تبدو لنا ثابتة، إذ أنّ تطوّر هذا الجنس الأدبي، وتقاليده بين الثقافات وأمزجة الكتاب ساهم بشكل ما في اضعاف مركزيتها، باعتبارها حدودا معيّنة لا تكون القصة القصيرة إلّا بها، وتذكر من بينها، لحظة التنوير أو لحظة الاكتشاف بوصفها سمة ختامية تزول إليها الأحداث ومختلف مكوّنات الحكاية، فتُكشف دلالاتها العميقة ويؤلّف بين عناصرها، وكذلك سمة الواقعية أو الطبيعية، فكثيرا ما يقع تجاوزهما بشكل أو بآخر بما أوتي الكتاب من مواهب في الكتابة

صفاء اللغة في مستوى المفردات وتركيب الجمل، وغلبة معجم الشعور والأحاسيس، ومعجم الطبيعة، ومعجم المجزئات من القيم والمعاني. في مستوى صفاء اللغة يلاحظ ابن عمر أنَّ لغة العلوي "موافقة إلى أبعد الحدود لقواعد القصاصة بمفهومها عند العرب القدامى" (10).

ومن مظاهر تبشير السياق الحكائي أيضا الصور البيانية والإيقاع. أما الصور البيانية فتقوم أساسا على كثافة التشبيه والاستعارة تقول القصاصة في أقصوصة علي ومهرة الرياح: "كان الفجر قد أضاء أصابعه وأشار، فانسحب الليل ومعه الألم، وغسل المطر دم المشيمة والخلاص" (11). كما تقول في موضع آخر من النص ذاته: "بدا الجوّ وسيعا، كأنما استعار المكان من الزمان بعض مساحة، والبيوت كقوالب السكر غافية كأنما تذبّ في بياض تدريجيّ تحت مطر ناعم كالمرمر، ونجميات بعيدات تتغازم في خفر" (12). هذه الصور البيانية وإن خفّت كثافتها من مجموعة إلى أخرى ابتداءً بعلي ومهرة الرياح إلى مجموعتها الأخيرة "حريق في المدينة الفاضلة"، فقد خلّفت في جميع النصوص الأربعة والتسبب تمذّج الحصاص بالصور الشعرية في سياقاته الوصفية خاصة، فتساهم بقسط مهمّ في إيجاز النصوص من جهة وإغنائها من جهة ثانية، ويعتد حركيّة عارمة غير حركيّة السرد والأحداث، بل هي حركيّة العناصر يستدعي بعضها بعضا ضمن التشبيهات والاستعارات، وسرعان ما تتلاشى ليبقى أثرها الجماليّ في ما تهجس به للذهن من التماعات ذكيّة خاطفة.

المظهر الثالث من مظاهر تبشير السياق الحكائي هو ضروب التركيب المخصوصة، كظاهرة التقديم والتأخير والتصرّف في ترتيب مكونات الجمل، وظاهرة التداعي في الترابط بين المقاطع والجمل. وكلاهما من الظواهر المتردّدة كثيفة الحضور، فمن مظاهر التقديم والتأخير قولها: "أقدام راقصة تلبع المكان، وعلى الزمان تدوس" (13) أو تقولها: "ذنوب منه كما لو بقيرة أترقص" (14). ومن أمثلة التداعي قولها: "أين ذاك

السحر وذيك اليقين؟ والمدينة ملوّنة وحزينة والعمر ركام من سنين متورّمة مقهورة، والقلب مأسورة لهمّ ثقيل. إيه ما أذّ الزيزفون، لكأنه اللفيا بعد غياب طويل، فيه شذى النعناع وريح مطبخنا القديم... مشتاقة إليك يا أمّي، وإلى الثوم المتدلّي كفتايل العرس من السفف، وإلى ثوبك المعطر بالتوابل والحب" (15)، حيث تتداعى الصور ضمن سياق من المشاعر المتضاربة المحتدمة، وتدعو المفردات في كل مرة سياقاً جديداً مختلفاً. نفس الظاهرة نثر عليها في قولها: "وتمدّد يلك من جليدي تجسّ الصوف الملوّن، وتضيفين متبسمة وأنت تضمين خصلاته الحنونة إلى صدرك: يكون صدرا دافئا للشتاء، وأنا مقررور كالدوريّ بلّله القطر والعشّ مخروم والعواصف لا ترحم" (16)، إذ تستدعي مفردة الشتاء وصف حال الراوي العاشق وشعره بالقرّ أمام حضور البطلة الطافي. مثل هذه الظاهر، المتعلّقة بعلاقات التداعي بين الجمل والمعاني، سمّاها محمد صالح بن عمر بـ"التعاليق المفارقة للسانك" (17)، على اعتبار أنّها لا تقوم بعلاقات التداعي من خروج عن النسق السببي المنطقي لتزاد الأحداث وبناء المتصورات في النصّ.

علاقات التداعي تحضر في النصوص كعامل حاسم في البناء، فتغيّب كلّ أثر للعلاقات السببية العلنية في كامل النصّ، وهو ما نثر عليه خاصة في أقصوصة "احتمالات" (18)، وأقصوصة "الأنياء" (19).

مظهر آخر من مظاهر تبشير الخطاب وهو مظهر الإيقاع، وإذا كان بعضه يتعلّق بحركة الصور والعناصر المكوّنة لها، والعلاقات التي تنشأ من تداعياها، فإنّ بعضه يتعلّق بما هو من أشدّ خصائص الشعر، في مستوى تنعيم الجمل، وهو ما نثر عليه في مستوى التكرار، والمجانسة الصوتية، والتوازي التركيبي، بل إنّ بعضه ليرقى إلى درجة الوزن العروضي كما في قولها: "قال لا تتأخري، على [الجمر مرتقب] والشوق في كبدي" (20)، حيث يتنظم الكلام على بحر البسيط.

السنة تسهر" (28)، أو يحضر من خلال بعض تمثلاته كالمرض والوحدة كما في أقاصيص "صحب الناكزة" (29)، و"الموت مع تأجيل التنفيذ" (30)، و"الميراث" (31)، ويحدث هذا لو أن شجرة الرمان تزهر" (32)، والشيخوخة والهزم كما في أقاصيص "هناك في الضفة الأخرى" (33)، و"الكنالو والخريف" (34)، و"القطعة" (35)، والحنين إلى الماضي كما في أقاصيص "الرصة" (36)، و"الطاحونة" (37)، و"عمتي الخزانة" (38).

الموضوع الثاني الذي حظي بحضور كبير في قصص العلوي هو موضوع الحب، وذلك في أقاصيص "وللاسود عشقها" (39)، و"هاويل والعذارى والحمام"، و"لكل منقطة الخاص"، و"بوح الحصون" (40)، و"صفحة اللين"، و"طائر الخرف" (41).

موضوع ثالث يمكن أيضا عده موضوعا شعرياً هو موضوع الكتابة، ومعاناتها وروى الكاتب أثناء استفسارها ومكابدتها، ومن أمثله أقصوصة "دعوني وطيرك" (42)، و"العلاق" (43).

إلا أن هذه المواضيع على تواترها لا تمثل الشعري إلا من خلال رؤية تصوغها في لغة مخصصة، وإذا كنا قد تناولنا خصوصية الشعري من خلال اللغة والمخاطب، فعلى أن نولي عنايتنا جهة السارد الذي يوجه الخطاب ويقيم ببيان النصوص.

ما يلتفت الانتباه في قصص العلوي هو غلبة السرد بضمير المتكلم، ما أتاح للكاتب مجالاً رحباً للغنائية، بوصفها نشراً للذات في عاطفيتها ورمائها القلبي مع ما حولها. وهو ما نثر عليه بوضوح في أقاصيص: "صحب الناكزة" (44)، و"دعوني وطيري"، و"صفحة اللين" (45)، و"حدث لسيدة قلقة..." (46).

لكن حضور ضمير المتكلم في هذه القصص وفي أمثالها لا يتبع وحده غنائية الذات، إن الخطاب ذاته يستدعي ما به تقوم غنائه، ومن بين ما تتأسس به الغنائية مواضيع الذكرى والحنين والعشق والفراق، يرد

ومن مظاهر التكرار، ترديدتها لعبارة (يأتون) في أقصوصة "غياب"، حتى تصير كاللزمة الإيقاعية التي يتجدد بها النص، وينطلق منها في كل مرة نحو دلالة جديدة، حيث تقول: "يأتون... تهول الهامات وتختفي في فوهات الأبواب... يأتون... ترتبك الأقدام فوق الأرصفة، تتوزع في كل الاتجاهات التي تشتتها ولا تشهوها... يأتون... هل اشترت السكر والملح والخبز والحليب والصابون والبطاطا والوقيد والشمع... يحتمل أن ينقطع النور... يأتون... كفافك يشهدان بعد بأثار الغضبان الحارقة... لماذا لا تهول" (21).

ومن مظاهر المجانسة الصوتية بين الكلمات قولها: "جرمت لها وألف الأعوام أمر عليها كالريح، فأرى مدنا تتطاير، وخلفا كثيرا، وأرى قصورا ورمحا وجيادا وعبيدا وسببا وقلاعا وضياعا وأسودا وضاعا" (22).

ومن مظاهر التوازي التركيبي قولها في نفس النص: "يا عبت الأسود لو أن الأبيض لا يولد، وبيا كذب السكر لو أن الحظ لا يباع" (23).

تلك إذن مختلف الظواهر التي ألقت إلى الخطاب الخطاب إلى ذاته فيما سماه ابن سحر تبين السياق الحكائي، وهو ما سيكون له أثر حاسم في الخبر ذاته ومكوناته، على مستوى الراوي، والشخصيات والإطار.

2 - الشعري في الحكاية:

ينفذ الشعري في قصص فوزية العلوي من بوابة المواضيع أولا، وإذا كانت العداثة الشعرية قد وضعت احترازا كثيرة على هذه المسألة، على اعتبار أن الشعر يمكن له تناول ما يشاء من المواضيع، فقد ظل مرتبطا بشكل ما بالمواضيع ذات البعد الوجودي الأنطولوجي، وهو ما نلاحظ كثافة حضوره في قصص العلوي.

ولعل أكثر هذه المواضيع حضورا هو موضوع الموت، والذي يحضر بذاته كما في أقاصيص "الخضاب" (24)، و"بيتا الآخر" (25)، و"حديث الرحيل" (26)، و"المأم" (27)، و"البارحة جاءت

العلوي ذات السمات الأسطورية والغرائبية الحلمية، كما في شخصية امرأة الجدار في قصة "الخضاب"، وشخصية دلالة في "دلالة والصحرار" (49)، وشخصية محبوبة في "للأسود عشقها"، وشخصية هابل في "هابل والعذارى والحمام"، وشخصية السنية في "الباحرة جاءت السنية تسهر" حيث تقول الراوية في وصف هذه الشخصية: "تمدّ يدها، تطال السماء، يضاء نقيّة كعجينة الفضة، تخلل شعرها بأصابعها فيومض برق، تنزع نعلها الخفيف الخفيف كقطعتين من الثلج موعودتين بالاختفاء، تقول متحرّجة قليلا كعادتها عندما تزور بيتي "هل أجلس هنا أو هنا أو هناك" (50).

وليست الأوصاف وحدها هي التي تهب لهذه الشخصيات سماتها الشعرية بل إنّ في أفواهها وفي أعمالها ما يعبر عن رؤية شعرية وخفاء أسرار مكنونة، هي أقرب إلى رؤى الشعراء وأقوالهم، يقول هابل في قصصه "هابل والعذارى والحمام": "ممكنوني تروا السمك طائرا، والحمام الزاجل مستبحا باسمي والسنية برونها متوحجة... اغرسوا النخل إني أرى الأرض مجدية، وانثروا النسرين للعراس" (51)، أما السنية في قصة "الباحرة جاءت السنية تسهر" فتقول محبة عن تسؤل الراوية عن مسكنها ومفرشها في مستقرها الجديد: "أنا في براح، والهواء أمواح نقيّة، وبينني وبين البرزخ حلم ليلة، وأبي يخفق بجنيته ()، ليس يقريني ولكنه يشير إليّ بمسكنه فأشعر بنفخ عزيز، ويصيح إليّ أنفاس دفقا نلو دفق، هاراني أجبو على مفرش الصوف في بيتنا القديم وأمني مشغولة بتولها، وأتي لأشتم رائحة الحطب المبلل والصوف والفحم واسع غناه أي كالحصبة الأجوف" (52).

الزمان والمكان فقد تخلى في كثير من القصص عن وظائفه الشعرية وحلوه في نصوص العلوي.

أما المكان فقد تخلى في كثير من القصص عن وظائفه المرجعية ودوره في الإيهام بالواقعية، فهو إما غير ذي مرجع، عائم في إيهاب شفيف من الأسطورية كما في قصة "هناك في الضفة الأخرى" (53)، أو هو مشرق في

ذلك في إيهاب إيقاعي وتصويري تغلب عليه علاقات التداعي، وتميل فيه المعاني إلى التأمل والشجن، في مراوحة بدعية بين أساليب الإنشاء والخبر. تقول الكاتبة في قصة "صفحة اللين": بالشقاء يقولها عبد الفتاح متحسرا وقد امتنع لونه وأنت تعادرين... يشغيك، تثرينها كقبضة من قمح على الحاضرين فتبرعم السنايل فوق رؤوسهم ريانة، والربيع في أوج صدرك، وتردفيها بنهارك زين يا عبد الفتاح، وعبد الفتاح لا زينة له، وأنت زينة هذا الزمان والمكان، وأنا العائد من هناك البعيد... ولكتي متفرع في خجلي الطفولي ولقي طافح برغوة اللين المنبجس من ثياك" (47).

لأن أثر السارد على النص القصصي لا يقف عند غنائية الخطاب، بل يساهم في تشكيل الشخصيات التي تحضر في نصوص العلوي بدون معالم مرجعية واضحة، هي أقرب إلى الرموز منها إلى الشخصيات القصصية معلومة السمات والأبعاد. هذه السمات تتخللها الشخصيات إما ضمن رؤية الراوي وهو مقدمها في النص، أو من خلال سمات أسطورية وخيالية تسم مجمل النص. ومن فئة الشخصيات الخيالية شخصية المرأة المحبوبة في قصصه "صفحة اللين" حيث تتحوّل هذه المرأة على لسان الراوي إلى رمز مطلق للجمال الأنثوي، إذ يقول في تقديمها: "سكرة أنت أو لوزة مفلجة، وروحي يدها رجع الصوت يأتي مثقال بالرحيق يكسر لوح الشباك وينفذ إلى القلب... تمتد يدك التحيلة كشعاع تضع صفحة اللين فوق دكة الخشب، وتقفين ملفوفة في غلالة من شيء أنا لست أدرك ماهيته، تسوين ما انتشر من شعر الخروب على جبينك متأففة من الحر... أحاول أن أتناول لأبلغ شموخ السنديان فلا تنظرين إليّ" (48). ففي هذا المقطع يواصل الراوي بغنائيه صياغة مكونات الحكاية بلفظه العاطفية محوّل الشخصية إلى نعم من أنعام نفسه العاشقة للمتاع.

الشخصية القصصية تتخلى عن كثير من سماتها الواقعية وأبعادها المرجعية أيضا في كثير من قصص

تقومها على مستويين: المستوى السردى المحض، حيث محط انتظاراتنا، وأفق تقبلنا، والشعري المحدث حيث انقلعت نفوسنا وتفاعلت مع ما أنتج لقاء الشعري بالسردى في هذه النصوص، لذلك فإننا نفتح هامها في خاتمة هذه الورقة فقرة أخرى للتساؤل عن حصيله هذا اللقاء الطريف بين السردى والشعري.

3- تجليات الشعري في قصص العلوي:

يمكن رصد تجليات الشعري وهو يحل في نصوص العلوي القصصية في مظهرين كبيرين متداخلين: التركيز والكثافة والتفتير من جهة، والتجزئة والتفرقة والتفتت من جهة ثانية.

تمثل سمة القصر علامة مميزة للأقصوصة بوصفها نوعا سرديا خاصا، وقد وجدت هذه السمة ازدهارها وتنام تحقها البنائي في سمات الخطاب الشعري الذي صيغت به قصص العلوي، لقد كانت التشابيه والابتهاجات، إرجالة اللفظ وابتهاؤه على أقيسة الفصاحة القديمة المحتفلة بالبلاغة والإيجاز، عاملا مهما في تحقيق كثافة النص وتركيزه على وحدة الأثر، تلك السمة المطلوبة بشدة في الأقصوصة بوصفها سمة مائزة لهذا النوع الأدبي المخصوص.

ولكن في المقابل، وإذ أخضعت القاصة خطابها في عدد كبير من القصص لعلاقات التداعي وللوصف بالتنشيه وللاستعارة اللذين أبعدا الدلالة - شأنهما في أغلب استعمالهما - وهما يذعان تقريبا حين يستدعيان المستعارات والمشبهاة بها فتكاثف العناصر وتختلط، فقد ساهمت بقدر مهم في تفریق الدلالة، وإفراغ موصفاتنا خاصة في مستوى الشخصوص والامكنة من وظيفتها المرجعية وأبطل في كثير من الأحيان سمة الواقعية والإيهام بها المطلوبة لدى كثيرين من منظري الأقصوصة وواضعي شروط بنائها، ما شئت الدلالة الجزئية رغم حضورها الحسي الطافي وأدخلها في سياقات أنطولوجية ذات أبعاد تأملية مجرّدة.

حالة خرافة كما في قصة "وللاسود عشقا" وكما في قصة "الاسطبل" (54)، أو هو مشرق في لغة الذكرى والحنين كما في قصة "الطاحونة" (55)، وكما في قصة "صخب الذاكرة"، وقصة "برتقال وذعب" (56). في كل هذه المواضع يقوم الوصف المعتمد على الصورة البنيائية، وعلى علاقات التداعي في استدعاء مكونات المكان باستدراج الأمكنة من بعدها الواقعي المرجعي ليحلّه محلا شعريا مشحونا بقدر كبير من الإشراف والداتية والغموض. تقول القاصة في وصف الحثام من أقصوصة "برتقال وذعب": "فلك من الدفء المتقّب الناعم والضياء، رائحة القودود المحترق تختلط بالماء، ورشح الأجساد وعطر البرتقال والحناء والسواك، فتخال كأن قلب الأرض انفتح عن كبريت وعسل ونار". كما تقول في وصف الطريق الذي تقطعه محبوبه للقاء حبيبها في قصة "وللاسود عشقا": "من الجبل هامت المطور، بلوط وعرعار وحرور وصفاف ويتر ويقايا موفاد، لم تنسر عليها الأرض، حفظت تعاريجها وتلالها، هانت جبالها، فهي بسيطة كالقلم، جرت والحصى صوف والأشواك سلس...". بدأ الفضاء في كحل قائم والفجر بعيدا، الشجر بدأ عظيم كفيالان الوهاد، والنجوم في بعد موحش، والقمير يتناهى كأنما إلى ميعاد عاشق يذهب هو الآخر" (57).

أما الزمان المحكوم عادة في لغة السرد بالمخطئة والعلاقات السببية العلية، فكثيرا ما يفارق في أقاصيص العلوي هذه السمات، متجها نحو الإطلاق حينما كما في أغلب القصص الأسطورية والخرافية والحلمية، مثل قصة "الطريق المقلوب" (58)، وقصة "رجل الماء" (59). أو هو من زمن نفسي خاص بالسارد حين آخر، كما في قصة "الطاحونة"، وقصة "احتمالات" (60)، أو يكون متوقفا لا يقود سردا ولا يرتب أحداثا في أحيان نادرة كما في قصة "الأشياء" (61).

للك إذن مظاهر حضور الشعري في نصوص فوزية علوي، وقد حلت في مختلف أبعاد النص اللغوية والبنائية. وقد أثر ذلك على تقبلنا للنصوص ودعانا إلى

خاتمة:

حاولنا في هذه الورقة أن نعرض لمظاهر حضور الشعري بوصفه مجموعة من السمات الخاصة بالكتابة الشعرية المحضة، في قصص الكاتبة التونسية فوزية علوي، وأن نفحص تجليات هذا الحضور وهو ينسرب ضمن السجع السردى المخصوص بالقصة القصيرة باعتبارها نوعاً سردياً مستقلاً ومميزاً.

وإذا انتهينا في تفحص المظاهر إلى تحميم حضور الشعري على أغلب قصص الكاتبة في مختلف أبعاد الخطاب والخبر، موضوعاً وشخصاً وأطراً، فقد لاحظنا في مستوى التجليات توفيقاً إبداعياً رائعاً ناتجاً عن توليف بديع بين الحكى والشعر، فتح أفق القصة القصيرة على أبعاد دلالية وجمالية واسعة دون أن تفارق وجازتها وسمه الانطباع الوحيد التي تميزها عن غيرها من فنون السرد وأنواعه، وإن كان هذا التجلي نادر التحقق في قصص الكاتبة رغم استحصال حضور الشعري في قصصها.

وإذا كنا لا نرى من إمكانيّة الخطأ في تقييم ما انتهينا إلى تقييمه فإننا نستطيع أن نؤكد على أنّ ظاهرة الشعري في القصة القصيرة، يمثل من خلال النموذج الذي تناولناه مدخلاً ممكناً لتفحص سبل التجاوز والتجديد التي سلكها كاتب القصة التونسية القصيرة. كما نستطيع أن نلاحظ بيسر كيف تحيا الأنواع الأدبية وتسعى للخروج من أزمتها الإبداعية شأنها شأن المجتمعات التي تتحرك كلّما وهنت، ثائرة على السائد، تأسيساً للمختلف المشرق والحي.

هاعنا تنشأ في النصوص حركة بدعية بين الجزئي والحسيّ والقصير الموجز وبين الكلّي والمجرد والمفتوح على المطلق اللانهائي، وهي حركة تعتقد أنّها تجل مهم من تجليات الشعري وهو يحل في القصة القصيرة، ومزّ كبير من أسرار إبداعيتها الجديدة، لم توفّق فيه الكاتبة دائماً، ولكنها حققت قفزات إبداعية رائعة كلّما حالها التوفيق، خاصة في أقاصيص: "صفيحة اللبن"، و"الوصية"، و"البارحة جاءت السنة تسهر". ففي هذه النصوص خاصة "تسري دماء الحكى جنباً إلى جنب مع التأمل والنجوى ودفقات البصر الشعري" (62) على حدّ عبارة الكاتب المصري إدوارد الخراط، بشكل بديع وخلاق.

في هذه النصوص أيضاً ينشأ تجل آخر للشعري، هو ما يسميه إدوارد الخراط بالقلق النصّي، فالسرد يوهم بالتقدّم نحو نهاية ماء، ولكنها نهاية غير مستقرّة وغير واضحة، "وقد تكون مريحة، ولكنها ليست محكمة الإغلاق" (63)، ذلك أنّ غناية السارد وتلاشي السلطة المرجعية للشخص والامكنة والأزمنة لا تكون قادرة على إغلاق أيّ حكاية الإغلاق الصلح المطلوب، لأنّ المطلوب من حضورها كان غير ذلك تماماً، لقد حضرت في النص من أجل تجاوز المرجع وإضعاف هيئته على السرد. هذا التجلي الثاني للشعري - أعني القلق النصّي - هو ما يسمح باستمرار إيقاعية الحركة وهي تتردد بين قطبي الذاتيّ الغنائي والموضوعيّ الواقعيّ، وبين القصة الموجزة المحكومة بقصرها ووجازتها وبين المعنى الأطلوحي العميق.

- (1) سجل لتوسع في هذا الصدد على كتاب الدكتور فتحي حليبي: الشعرية العربية الحديثة وإشكالية الموضوع، الفصلان 1 و 2 خاصة، الدار التونسية للكتاب، ط1، تونس 2012.
- (2) فتحي الشعري: السرد في الشعر العربي الحديث، ص 41، دار مسكلياني، ط1، تونس 2006.
- (3) علي ومهرة الربيع، دار الرزي، ط1- تونس 1995.
- (4) الخضاب، دار الإنحاف، ط2 - تونس 2000.
- (5) طائر الخزف، ط1 - تونس 2003.
- (6) حريق في المدينة الفاضلة، دار سحر، ط1 - تونس 2004.
- (7) الهادي الرقيق: الأقصوصة هذا القرن المراءو، ص 34، مطبعة سوجيك، صفاقس 2008.
- (8) نفسه، ص 42.
- (9) محمد صالح بن عمر إطلالات على المشهد الحكائي في تونس، ص 117، مطبعة من الطبعة، ط1، تونس 2007.
- (10) نفسه: ص 120.
- (11) مجموعة علي ومهرة الربيع، ص 10.
- (12) نفسه، ص 11.
- (13) نفسه، ص 17.
- (14) نفسه، ص 41.
- (15) نفسه، ص 19.
- (16) مجموعة: طائر الخزف و ص 23.
- (17) انرجع السابق، ص 148.
- (18) مجموعة طائر الخزف، ص 45.
- (19) مجموعة: الحريق في المدينة الفاضلة، ص 101.
- (20) مجموعة علي ومهرة الربيع، ص 57.
- (21) مجموعة الحريق في المدينة الفاضلة، ص 155، 156.
- (22) مجموعة علي ومهرة الربيع، ص 45.
- (23) نفسه، ألص نفسه.
- (24) مجموعة الخضاب، ص 7.
- (25) نفسه، ص 58.
- (26) مجموعة علي ومهرة الربيع، ص 86.
- (27) مجموعة طائر الخزف، ص 37.
- (28) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص 117.
- (29) مجموعة علي ومهرة الربيع، ص 16.
- (30) مجموعة الخضاب، ص 80.
- (31) مجموعة طائر الخزف، ص 81.
- (32) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص 89.
- (33) مجموعة علي ومهرة الربيع، ص 37.
- (34) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص 49.

- (35) مجموعة طائر الخرف، ص 113.
- (36) مجموعة علي ومهرة الريح، ص 47.
- (37) مجموعة طائر الخرف، ص 71.
- (38) مجموعة الحريق في المدينة الفاضلة، ص 27.
- (39) مجموعة علي ومهرة الريح، ص 56.
- (40) مجموعة الخضاب، ص 42، وص 149، وص 139.
- (41) مجموعة طائر الخرف، ص 21، وص 155.
- (42) مجموعة الخضاب، ص 121.
- (43) مجموعة طائر الخرف، ص 101.
- (44) مجموعة علي ومهرة الريح، ص 16.
- (45) مجموعة طائر الخرف، ص 23.
- (46) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص 137.
- (47) مجموعة طائر الخرف، ص 24 / 23.
- (48) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (49) مجموعة الخضاب، ص 25.
- (50) مجموعة الحريق في المدينة الفاضلة، ص 119.
- (51) مجموعة الخضاب، ص 40.
- (52) مجموعة الحريق في المدينة الفاضلة، ص 120.
- (53) مجموعة علي ومهرة الريح، ص 93.
- (54) مجموعة الخضاب، ص 70.
- (55) مجموعة طائر الخرف، ص 69.
- (56) مجموعة الخضاب، ص 118.
- (57) مجموعة علي ومهرة الريح، ص 61.
- (58) مجموعة الخضاب، ص 75.
- (59) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص 21.
- (60) مجموعة طائر الخرف، ص 45.
- (61) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص 101.
- (62) إدوارد الخراط: أصوات الحداثة، ص 146، دار الآداب، ط 1، بيروت 1999.
- (63) نفسه، ص 131.

في «جنون وما أشبه» نجمان ياسين... والتخيّل للمدينة التي يريدّها

سليم النجار/ناقد فلسطيني مقيم في عمان

فتنحصر فعاليتها، على صعيد الواقع، وتطلق على مستوى التخيّل، بمرور الزمن، وتنسكث، وينتهي ذلك إلى انهيار المدينة بسبب النزاعات المنبثقة عسّ عمقها إم بدواعي الجنون، أو الشوّة أو الرعيّة في التخلّص من الإطار للمدينة، فتأدي عن ذلك عممة من الحيرة، ورعيّة في العودة إلى هويات ما قبل المدينة، والبحث عن شرعيّات جديدة، ومع ذلك تؤفّر «جنون وما أشبه» بدسخصيات حرة الحركة، فهي قضاء سردي قصصي مفتوح على التنوعات الحصة، تأخذ الأفعال فيه سمة الممارسة التي تشيطن فكرة، وربما معتقداً، فحيثما تمتد تخوم «جنون وما أشبه» أحلام الشخصيات، وطموحاتها، ومجال حركتها، فأبطال القصص، والسير الشخصية، والحكايات الخرافية، والمرويات الفروسية في الأدب القديمة والوسيلة، يتمتعون بحركة لا تعرف حدوداً جغرافية، بل إنهم يتنهبون، أحياناً، تخوم «جنون وما أشبه» نفسها، وهي في الغالب تخوم قيمة لها صلة بالمعاني الثقافية، وتفجّر تلك الحركة الحرّة الطاقة المكوّنة عند الشخصية، فلا كايح لها لأنها مندورة لدور ممارسة الجون، أو اكتساب تجربة بفعل يرتقي إلى درجة المغامرة. ليس للشخصية في القضاء القصصي تطلّعات ضيقة لأنها مندمجة في المجال العام، وحاملة لقيم القاص، وإذا ما حدث وتعرّثت، فإنما لشهوض ثابّة من مكبوّتها لمواصلة مسعاها من أجل تحسين حال العالم، وشروط العيش فيه، وهو مسعى يتخطى الالتفات إلى الشأن الخاص، إذ أن فكرة البطولة مرتبطة بالمجموع الذي تنتمي الشخصية إليه، والمغامرة نفسها تكتسب شرعيّتها من كونها فعلاً فردياً يعفي إلى ترقية الجماعات المتعايشة ضمن الإطار القصصي.

■ تتخطّى المجموعة القصصية للقاص نجمان ياسين، «جنون وما أشبه» الأعراف المحدّدة لمفهوم المدينة، وتطلق عنان الحركة لشخصياتها عبر التاريخ، لم إنها تمنح الشرعية لممارسة الهيمنة الشاملة لسلطانها حيثما امتدّ نفوذها، فابتكر جملة من المرويات السردية القصصية تعيد بها توطين مفاهيم الحياة بأجمعها، معتقدة أنها تعرض خلاصاً نهائياً للمشكلات الإنسانية عبر الجنون، فهي بذلك تتجاهل شروط الواقع، ولا تعترف بها، وتسقط في التجريد المطلق،

مَلَصَتْ صبيان، وهي كما هي، منتصبه، حيلها يهد
الجبال وليس الرجال فقط.

وكان مختار الحي يقول حين يبصر ساحرتنا الفاتنة:
هذه المرأة خمر معتقة، سجادة كيشان! وكنت أعرف
أن الساحرة؛ تزود جمالاً على مر الأيام! (3).

على أن الحنين «النوستالجيا» إلى الماضي الاجتماعي
لم يقب عن السرد، ففيه مقترحات كثيرة تغذي الكتابة
الاجتماعية بأفكار وأحداث لا سبيل إلى حصرها،
ويحتمل أن ينطوي بعضها على معارضة متداولة لفكرة
الحداثة المعروفة في الأوساط الثقافية، غياب الفكرة،
والاهتمام باللغة، أو ضياع الصورة الابداعية، لصالح
السرد الإنشائي، وهذا ما تجاوز د. نجمان ياسين
في قصصه. وأصر على وضوح المضمون والصورة
القصصية الابداعية. وتوسع في حركة الشخصيات،
وامتثال للمعايير القياسية التي تحملها الشخصيات
الكبرى في الفضاء القصصي، وهي بمجملها سير شبه
تاريخية لشخصيات معروفة جعلت من السرد وسيلة
في توصيل أفكارها ومواقفها دون أن تنقطع كلياً عن
حقيقتها التاريخية.

ولعل تلك المدونة بمعطليها تندرج في إطار «التخيل
التاريخي الاجتماعي» لتوضح عن موقف الروائي من
العالم، والقيم الاجتماعية السائدة، والظواهر الثقافية
والسياسية، فمن وراء شخصيات اجتماعية بعينها ترسم
رؤية ناقلة للتطور الأخلاقي والقيمي والسياسي،
فكلما تقدّم الزمن خيم الفساد، فلا بد من عصر قصصي
تشعّ فيه الأفعال الكبرى للشخصيات وتأخذ معناها
الإنساني الكامل.

ونقرأ ذلك في قصته، [حجارة لها عيون]:

[الأمر الذي أدهشني أيضاً، أن حجراً ضالاً، كان
أصاب جبين الولد السبع، فانبثق الدم منه وسال غزيراً،
ولكنه لم يتوقف عن - الدكش - ولم يابه لمطر السماء
التي انهمرت في زخات تهطل كالإبر والمسامير على
الناس! ظل يقاتل تحت المطر ودعه يسيل ويبلل وجهه

قد يحمل البطل في القصص قيماً خاصة مختلفة
عن قيم الجماعة لكنه لا يضع نفسه في تعارض معها،
إنما يسعى إلى ترقية من أجل الحفاظ على القصص
وتغذيتها بأفكار أخرى. وتتجلى هذه الرؤية في قصة
د. نجمان ياسين، «كيف مات حامد المجنون»: [بل
مات ميتة المارقين، نجس، وشخ الجامع.

وقال أبي: أخبرونا أنه نام على صدر راقصة في
المهلى حتى الفجر، ثم ذهب إلى الحمام؛ اغتسل
وتوضأ، ونفض غطاياه، وقصد جامع-النبي شيت» (2).

وتأخذ حركته الواسعة في أرجاء القصة دلالاتها
السردية من حيث أنها تكشف التجربة الاجتماعية
للقصة، وطبيعتها؛ والأدوار الفاعلة لشخصيات القصة
المنخرطة في خدمة القصة، ورهانات القوة والضعف
في ممارسة السلطة القيمية، وكل ذلك من أجل إضفاء
معنى عميق على مغامرة الشخصية في فضاء مفتوح.
على أن كل ذلك لا يخفي القيم الأصلية التي تحملها
الشخصية وهي ترتحل في عالم مفتوح، يقترح عليها
كلما مضت في أرجائه أن تلتزم للتيار بمرورهم بمقتضى
فكرة إصلاحية.

كشف د. نجمان ياسين، في مجموعته القصصية
«جنون وما أشبه»، الرؤية التجريدية التي تعرضها
المجموعة القصصية للعالم، وتسعى إلى تطبيقها؛
فهي تبدأ من الوقائع الملموسة للسلطة والإدارة وتنتهي
بالافتراضات المجردة القائلة بالديمومة والخلود
والشمولية. لا تنطلق المجموعة القصصية إلى «تأسيس
مكان جغرافي بعينه»، بقدر أن يكون هذا المكان مرآة
للنفس البشرية، لأنها لا تقر بأية حدود ثابتة؛ فهي أداة
حكم لا مركزية دائبة على احتضان المجال الإنساني
بكامله في إطار نخومها المتوسعة دائماً للسيطرة على
المجال الإنساني؛ وتكون من مسؤوليتها إدارة الهويات
الهجينة، وكل ما يتصل بها من منظومات ثقافية واجتماعية
فتكون نوعاً من السلطة العابرة للحدود العرقية واللغوية
والجغرافية. وأبدع د. نجمان ياسين في تكريس هذه
الرؤية في قصة «بكاء دهشان السكران»: [بنت الأوادم،

ويلون لحية الجدي بلون أحمر قان» (4)، فلعل البحث عن هوية مرنة وجامعة يقيم وراء الانصراف إلى الكتابة الاجتماعية التي تمتع حيزاً أوسع في حرية القول، والحركة، والقصد. وضمن هذا النزوع المسكون بالترحال تندرج المدونة السردية لنجمان ياسين، لما فيها من شمول في الأحداث، وتشغيل هذا المعنى في قصة، [جواسيس]:

[الشمس تغرب أجسادنا التي تكتنز الأشواق وتمور بالرغبة بمعرفة ما يدور حولنا، ونحن نقرب من مصدر الضحكيتين المرحتين، اللعوبتين، المندعشتين، نقرب لنعرف ما يحدث!]

اقتربنا نحن الأولاد الفقراء من سياج سياحة الخيول المظلة على عراء حقول القمح العارية المرتمية تحت سماء زرقاء تنشر ضوءها على الدنيا، وتجمل كل شيء ينبس بالفرح ويبدو رضيعاً بما يدور حولنا] (5).

إن اتساع الفضاء لحركة الشخصيات التي اعتمدت على الخلفية الاجتماعية، وهي تتطرق لمن/بؤى مكانية معينة إلى أنحاء كثيرة في العالم، فليجاولوا هوانتها القومية، والعرقية، وتخرط في تفاعل إيجابي مع هويات الآخرين. والقاص نفسه، وهو المؤلف الضمني مقيم في مدينة الموصل في شمال العراق، ويكتب عن «الفقر» بوصفه حالة إنسانية جامعة للإنسانية، فيصور هذا الجامع قصصياً، فينشر الفقر بين ماضي جليل ارتسم في المخيال العام بوصفه عصرًا بطولياً، وحاضر هش رهن الجميع أسرى لدى المستغل، ويمدّ هذا الانقسام العميق إلى مداء الإنساني العميق، ارتسم الأفق العام للمشكلة بصورة أوضح، فقد توارى الإنسان بالتدرج، وظهر الفقر كقيم اجتماعية متنازعة، وأصبح الإنسان ميداناً لغزو الفقر المتواصل من طرف الفقر، الذي يظهر بتلاوين اجتماعية وثقافية، وسياسية بطبيعة الحال، وكأن الفقر هذا قدر يتحكم بمصائر الإنسان، عبر حملات اجتماعية سياسية تأخذ عناوين مختلفة.

لم يكن غريباً أن يبرز المتن السرد القصصي، في المجموعة القصصية «جنون وما أشبه»، شخصية تاريخية كـ «المجنون»، فيقبلها نجمان ياسين من مستوى الواقع التاريخي في المنعطف الواصل بين الزمنين العاقل وشبه الجنون إلى مستوى الخطاب السرد في هذا العالم، الوقت الحاضر، هو التخييل التاريخي الذي يتمدد فوق وقائع التاريخ. فإلامها ولكنه لا يلتصق بها، إنما يردم الهوية الفاصلة بين المادة التاريخية والمادة التخيلية. ولكن يبدو من الغريب أن يكتب تاريخ سردي للمجنون «جنون وما أشبه» يتعمص أمره طوال الفترة الزمنية للمجموعة القصصية، فتكون تجربة د. نجمان ياسين القصصية والحياتية خلفية تنظم حول قصصه، كما ظهر ذلك في المجموعة القصصية «جنون وما أشبه» حدّدت «جنون وما أشبه» أكثر من غيرها ملامح شخصية صاحبها القادم من قاع المجتمع، حيث المدن والقرى العراقية، فقد خاطر القاص بموقفه، من نمط تلك الشخصية، التي قد لا تلقى قبولاً عند بعض القراء أو النقاد، على اعتبار أن الجنون، حالة اجتماعية مستحالة، فإن أي كشف عنها، هي مغامرة بكل المقاييس، فما زالت ثقافتنا العربية، تعتبر حالة الجنون، حالة مرضية، وحالة نفسية مضطربة، ولكن في نظر القاص د. نجمان ياسين حالة ثورية. فلا غرابة أن يعبر بها نفس ياسين إلى القراء، ويخيم بظله على فلسفة الثورة، فيكون هادياً للقاص المتمرد، وفلاسفة الثورة، فذلك هويته المرنة التي تحيل على حقبة ثقافية مزدهرة لم تحجز لرهانات الحياة والمها.

وقد التزمت المجموعة القصصية نظاماً إيقاعياً ثورياً متصلاً به المشهد القصصي في حاضته الثقافية العربية، وهو قالب قصصي متجدد، وتكتشف ذلك في قصة ياسين، التي سماها «جنة الولد اليتيم» [كان - سيد غيث - متعلقاً بابنه الوحيد، وفخوراً به، ولطالما سمعته يردد: أنظروا إلى أمدايه الحلوة ورموش عينيه، وسترون أن الله، قد وسمه بكحل رباتي من لئنه، وانظروا إلى حاجبيه المعقودين بعناية،

وقولوا لي، أي ولد من أولاد الحي العتيق له مثل هاتين العيتين المشرقتين يومضات الذكاء] (6).

وسرعان ما طوّرت القصص شكلاً قصصياً له قواعد ثابتة تأخذ في الحسبان العلاقة الوثيقة بين المعنى والمبنى. فهو قول قصصي كثيف له مركز دلالي مشع، وفيها يحوم القاص حول مفهوم الثروة، مصطحاً بينهم، معلناً دهرته في فضاء عربي يعبق بالحياة، فيتلاشى الخوف، ويتوارى اللوم، وبالمسلمات تستبدل الشكوك في مقاصد يلفها الغموض لكنها مؤثرة فلا سبيل للتغاضي عنها، وتكاد تماثل قصص د. نجمان ياسين في الأدب العربي، لكنها جاءت في إطار أكثر إحكاماً، وصاحبها قصد أن يقوم بتمثيل تجربته العقلية والذوقية والحسية بضرب من القص الجريء، الذي يعوم على طبقة متشابكة من الإيهامات. فترحلت في ربوع العراق، وتخطت حدود الثقافة القومية، وطاقفت في أرجاء العالم كافة. وكان أن أصبحت موضوعاً للمحاكاة.

وذلك ما حاولت المجموعة القصصية «جنون/وما أشبه» أن تتبع وقائمه في دمج بين المرويات التاريخية والتخييلات السردية.

لا تحمل قصص «جنون وما أشبه» تاريخاً، ولم

يوقّع عليها القاص، إنما وردت كلمة «جنون» وهي أجمل وجه أداته الدنيا نحو الحرية. وقد رصدت القصص، كافة الأحداث الاجتماعية في العراق، ورسم إطاراً للأحداث والشخصيات والخلفية الزمانية والمكانية الحاضنة بكل شيء، وجاء المتن السردى لملئ الفراغات المنسية التي تمثلها حياة الجنون، ثمة تعقب، عبر التاريخ الاجتماعي، مستعر، لقصص التهمتها، في نهاية المطاف، أمواج الجنون.

تلك هي أهم الركائز التي قامت عليها التجربة السردية القصصية لنجمان ياسين، فهو يمنح شخصياته طاقة للتجوال عبر العالم، والحديث بلغات اجتماعية عدة، وتبنى كذلك قضايا اجتماعية بعينها، لعل الحرية جوهرها. لا تختص بثقافة أو جنس، ولا يسمح لها بالانحباس في إطار هوية، أو معتقد، وهي لا ترحل في أرجاء العالم بتطوّف مجرد عن المقاصد، إنما ترحل، في الوقت نفسه، داخل ذاتها، فكلما مضت في اكتشاف العالم فإنما كانت تكتشف ذاتها أيضاً. وذلك يعني، بعبارة أخرى، ورويتها للعالم، وموقفها من الأحداث التي تحاصرها، ولا تنبع أسيرة لفكرة عرقية. ومع أنها تكافح عن إيمانها بمبدأ، وانتمائها إلى قضية، فإنها لا تصادر حق الآخرين في الإفصاح عن مبادئهم وأفكارهم.

الهوامش والإحالات

- 1) مجموعة قصصية، جنون وما أشبه، د/ نجمان ياسين، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2012.
- 2) مصدر سبق ذكره، ص 103.
- 3) مصدر سبق ذكره، ص 131-132.
- 4) مصدر سبق ذكره، ص 158-159.
- 5) مصدر سبق ذكره، ص 138.
- 6) مصدر سبق ذكره، ص 63-64.

هل الخصوصية المسرحية كائنة؟

الأجناس المسرحية الأسلافية ومقاربة روجيه عساف

عادل بالكحلة/ جامعي تونس

إباسة فنّ، محالاً أن تكون مقارنته تاريخية/ نَحْلِيّة/ تحليلية- نفسية،
متعددة الأبعاد. وذلك ضمن البحث عن الخصوصية في إمكانية صراعها
مع الإخضاع الانتحالي الغربي

■ تمهيد:

1 - الخصوصية المسرحية كائنة؟

«النور حجاب»

محيي الدين بن عربي

1-1 كيف كان المسرح في العصور الوسطى الإسلامية؟

لقد اكتشف ألكسندر بادويولو (2) أنّ الرسم الإسلامي لم يكن محاكياً
للطبيعة وأحداثها، ولا إيهامياً، بل يحاول تجاوزها وخلق طبيعة أخرى، أو
رسم باطنها غير المرئي ومتلقها الكوني.

ولكن الأمر يمكن تعميمه على كلّ فنون الإسلام، باعتبار أنّ الفنان المسلم
يسعى إلى تمثّل الحديث النبوي: «تشبهوا بأخلاق الله»، والخلق الذي يريده
هنا هو الخلاقة، تماماً مثل المسيح الذي يحلق كهينة الطير ويحيي الموتى
ويرى الأكمه والأبرص (3)، إذ هو يريد خلق الحرية المجتحة وإحياء ما
مات في نفوس العامة وإبراء علمها وإنهزاماتها.

ولذلك لم يجد المعزبون ضرورة لنقل المسرح اليوناني (4)، باعتبار أنّه

سؤال هذا العمل يتعلّق
بالبحث عن إمكانية وجود
خصوصيات في الأجناس
المسرحية الأسلافية: مخيالاً،
وتنظيماً اجتماعياً، وفضاء
ورسالة؛ ويتعلّق أيضاً بالبحث
عن إمكانية ممارسة تلك
الخصوصيات، إن وجدت، راهناً.
وقد اخترت هنا محاولة روجيه
عساف باعتبارها من المحاولات
الأكثر جدية ومعانقة، فهو
«مرموق وبارز» في هذا المجال،
في نظر الكثير من النقاد (1).

وهدف هذا العمل ليس في
تقنيات الفنّ، بل هو يندرج في

نصوص له، حتى يمكن نقده، إذ أن شيوع الأمية لعدة قرون متأخرة، جعل الارتجال أو التشكك سائدين.

ب- فانوس الخيال (مسرح الرسوم الظلي):

يعتمد على رسوم ذات بشر وحيوانات وأحداث، وعلى ستار يثبت في مصباح كبير محيط بها من كل ناحية في شكل مستدير؛ وتوضع داخل المصباح عدة شموع، فإذا سطعت تلك الشموع في الظلام أصبحت المرسومات أشباحا كبيرة واضحة، ثم يُدار حول نفسه، فيبدو الستار، وتتعاقب الأحداث(7)، التي يمكن أن تكون مصحوبة بحوارات.

ولكن يبدو أن خيال الظل كان متشرا أكثر من فانوس الخيال.

د- خيال الظل: (أو مسرح الدمى الظلي):

لله مسرح يعتمد جدلية الضوء والظلام والتشكيل، ويحتاج إلى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على وسائل التمثيل. ومع ذلك، فقد اتسم بنوع من المرونة في الحركة تجعله صالحا لأن يؤدي في فناء الدار أو داخل فسطاط معين. ولذلك كان من وسائل إحياء المواسم وحفلات الزواج والختان... (8).

فانوس الخيال وخیال الظل لا يعرضان في فضاءات مخصصة، كالمرح اليوناني والروماني، بل في أكثر الأحيان في خيام متنقلة من الخيش أو أحواش تسود بالخشب. وكان التمثيل يجري على ستار من القماش الأبيض الذي تنعكس عليه من الخلف ظلال دمي من الورق المقوى أو الجلد المضغوط، وقد وُضع خلف تلك الدمى مصباح يعكس ظلالها على الستار... وهذه الدمى مكونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل(9). ويتحكم صاحب خيال الظل، الجالس خلف الستار، في دماء بواسطة خيوط مرتبطة بأجزائها. وأحيانا يكون العرض كله، من صاحب خيال الظل وحده، وأحيانا يكون بمساعدة آخر له. ولم يكن

كان محاكيا إلى درجة التشويه في الكوميديا، أو إيهاميا إلى درجة الأسطورة في الدراما.

فإذا كان الفن اليوناني، محاكاة للطبيعة، كما اكتشف أرسطو، فإن الفن لدى المسلمين إعادة خلق لها أحيانا، أو اكتناه لجوهرها أحيانا أخرى، أو خلق آخر ونشأة أخرى في بعض الحالات، وفي كل الحالات، كان الفنان المسلم يمارس فنا استبطائيا لذاته أو للآخر دون قمع لذات المتفرج.

إن المسرح، باعتباره جنسا تعبيريا، يعتمد الحركة والحوار على الركح، كان استبطائيا وأشكاله الرئيسة ثلاثة «القره كوز»(5) وفنون الخيال، وخیال الظل(6)...

أ- «القره كوز» (أو مسرح الدمى المكشوفة):

إنه مسرح غير ضوئي فيمكن أن يكون نهاريا، يعتمد الدمى. ولم تكن تلك الدمى تتجاوز الثلاث، عادة وهذا العدد لا يمثل، في حد ذاته، نقشا أو دلالة. إنه اختيار أسلافي، وإن كنا غير مضطرين للاكتفاء به. رغم أن حشر الركح بعدد مهول من الدمى قد يعني تشتيت الذهن، وخاصة ذهن الطفل، وقد يعني نزعة عسكرية وإمبريالية لاحتواء الجمهور، تماما مثل النزعة الأركسترالية في الموسيقى الحديثة.

وذلك على عكس اختياريانا اليوم، إذ أصبح مسرح الدمى مشروطا بالطفولة. لقد كان الأطفال يمزون بشبه مسرح هو «صندوق الدنيا» وألعاب الأعياد. فيبدو أنه كان هناك إهمال لما نسميه اليوم «مسرح الطفل». وهو موجه إلى الكبار عادة.

وكلمة «قره كوز» تعني في اللغة التركية «العين السوداء»، لأن هذا المسرح العامي انطلق من رؤية الحالة الاجتماعية والسياسية بعين سوداء، ناقدة، ساخرة، متميزة.

ولكن من سوء الحظ، لم يُشر إلى حد اليوم، على

«فما ساذجا سطحيا، بل كان فنا معقدا متوسلا بالشكل
والألوان والموسيقى والحركة والكلام.

وقد تفتتوا في صنع الدمى، مادة وتوجيها
لشخصياتها. وتفتتوا في ابتكار الركع والشاشة والإطار
الخلفي وأسلوب التحريك.

ولهذا الفن مصطلحية خصوصية. ومن أهم
مصطلحاته «المخايل» أو «الخيالي»، و«المعلم» أو
«الرئيس»، و«المقدم»، و«الحازق»، و«الرغم»،
و«القور» و«القوصرة»، و«الاستقبالة»، و«الختام»،
و«البابة»...

فأما «المُخَايِل» أو «الخيالي»، فهو محرك الدمى،
لأنه يتوسل به الخيال أي بالصورة الظلية، وعادة ما
يكون عدد المخايلين غير متجاوز للخمسة.

وأما «المعلم» أو «الرئيس»، فهو منظم العمل (10)
وأما «المقدم» فهو الذي يعرض «الاستقبالة».

وأما «الحازق» فهو المخايل ذو الدمية الفاصلة بين
«الشاهد» بحركاتها المضحكة، وشخصيتها الليلية
أحيانا.

وأما «القور» فهو الفتحات المستديرة في الستارة

وأما «القوصرة» فهي شبه عقد تظهر على الشاشة
عند «الاستقبالة»، على «أعمدة دقيقة الصنع»، ذات
قنادل وثريات (11).

و«الاستقبالة» هي الاستهلال، وكثيرا ما يكون
شعرية.

و«الختام» هو «النهاية».

أما «البابة» فهي العمل الواحد المكتمل من «خيال
الظل» (12)، وقد تراوحت بين الشعر والسجع والكلام
العادي، محتوية على عدة مشاهد.

وقد تناولت البابات النقد الاجتماعي والسياسي
والمعاشي والفنصص الديني فكانت سلاحا فنيا بيد
الطبقات السفلى؛ وكان بعضها معروضا على القتال

أثناء الحروب الصليبية، مثل بابة «حرب العمج»،
وقد أعجب صلاح الدين الأيوبي بهذا النوع حتى أنه
كان يحضر عروضه (13). وكان بعضها معروضا على
الأخلاق الحسنة ونقد الأخلاق السيئة.

وإن كان أكثر شخوصها بشرا، فإننا لا نعدم وجود
حيوانات، أحيانا، كالتماسيح والأسماك؛ ويتعرض
نص «البابة» للتحسين من عصر إلى آخر، ومن هذا
«المعلم» إلى آخر.

1- 2 «الحكواتي» أو «الغداوي» أو «القول» ليس جنسا مسرحيا:

يتمثل هذا الجنس في أداء رجل واحد، وأحيانا امرأة
مستة. أما أداء الرجل، فيكون في أي مكان متنولا
الملاحم والمآسي والحكايات الأدبية؛ وأما أداء المرأة
المسنة، فيكون في الحكايات الدينية أو الخرافات
البيئية الموجهة للأطفال عادة. وقد يكون الأداء بسيطا
ساردا، وربما بالتباكي ندما على ذنوب البشر، أو يدهن
الوجه بالالوان والكحلون تبيانا للخوف من اليوم الآخر،
لوجالحر قريبا لمبور الصراما (14)، وذلك يعني تماهيا
بالنص المكتوب، الذي عادة ما يكون جوهرة موروثة.

وإذا كانت القصة ذنبية، كان على الجمهور دفع
مبلغ زهيد من المال؛ وإذا كانت دينية، كان العرض
مجانيا.

وقد يتجاوز هذا العرض الفعل المسرحي أمر اعتبره
بنا لمتلق. فإذا كان بيتر بروك المخرج الإنكليزي (15)
يتحدث عن تقصص جمهور لأحداث التي يسردها
الراوي في التسمية الماشورائية المعيدة لإنتاج ذاكرة
معركة كربلاء، فإن جواد الأسدي، المخرج والباحث
العراقي يتحدث عن تقصص مدينة كاملة لها، بالفعل
والحركة، لا بالاستماع والفرجة والتماهي الأولي
فحسب (16).

وفي ما يلي نص بيتر بروك الذي يوضح التقصص
الجماهيري، من مشاهدات له عام 1979:

وصراخ (...). كلّ منطقة لها رجالها ومديروها الذين يقرّون بدء انطلاقه التعزية، ويرسومون لها مسارها، من أيّ شارع متبداً وإلى أيّ مكان تستصل، وفي أيّة نقطة سيتمّ الاختراق. ودائماً كان في كربلاء شارع عريض وواسع (شارع التماس) سيكون هو الشارع الرئيس الذي ستمرّ منه جوقات التعازي، بهذا المعنى هناك عدد هائل من القراءات، ينطلق حسب الترتيب المسبق والمتفق عليه (...). إنّ أوّل جوقة تسلّم للجوقة التي تليها نهاية الجملة من تصديتها الإنشادية...».

ثمّ تنطلق «التشابه». كتب جواد الأسدي: «إنّ اختيار أحد الفتيان في حارة ما في كربلاء لتشمل دور مسلم بن عقيل مثلاً، يعني أنّ هذا الفتى لا بدّ أن يشبه نفسه بمسلم بن عقيل (...). ثمّ اختيار نوعيّة الملابس والدرع والسيف والحصان (...). وكلّ منطقة [من المدينة] تختار واقعة محدّدة [من المعركة] كي يتمّ تجسيدها (...). تجري التمارين في البيوت وفي ساحات جرداء مسيّجة (...). شخصيات تطوّرت في تقمّصها حتّى الموت، أي أنّها اندمجت متواتراً، أو ماتت اندماجاً، بين الخيول تصبح بأقوى ما لديها من عنوان وجنون، وضاربو الطبول ينقرون بهستيريا مجنونة، والمبارزات جارحة تدفع إلى المشهد الدموي الحقيقي، ويكون الحريق... قوسين أو أدنى (...). يندمج الناس في المشهدية اندماجاً حقيقيّاً فنرى ونسمع تبادلاً في العائلة بين المتفرّجين وبين فتيان التشابه (...). حتّى يصيحوا هم الشخصية المتحدّدة [أبو ذرّ الغفاري، مسلم بن عقيل، الحرّ الرياحي، ...]».

يتحدّث جواد الأسدي عن الاستعداد لليوم العاشر منذ الصباح الباكر، فـ «اليوم ليلا سيحمل الفتيان السيوف والطبول والتقارات، اليوم ليلا ستكون المدينة مثل عربة بألف حصان تجرّ المذبح نحو السماء...». إنّ امتزاج الديني والمقدّس، والواقعي بالطقوسي، والمعقول باللامعقول.

ويعد هذا المذبح الدامي العاشورائي «تسترخي

ورأيت في قرية إيرانية نائية... جمهوراً ضمّ أربعمئة قروي هم مجموع سكان القرية. كان القرويون جالسين تحت شجرة، وراحوا يتحوّلون من نوبات الضحك الصاخب إلى نوبات الإجهاش في البكاء الفعلي على الرغم من معرفتهم اليقينيّة لخاتمة القصّة. ولدى استشهاده [الحسين]... لم يكن ثمة أيّ اختلاف بين الماضي والحاضر. إنّ حدثاً جرى سرده كذكرى من ذكريات التاريخ، حدثاً مضى على وقوعه ستمائة سنة، ما لبث أن انقلب إلى واقع فعلي ينتمي إلى تلك اللحظة. لم يكن بمقدور أحد أن يرسم خطأ فاصلاً بين مستويات الواقع المختلفة. كان ثمة نوع من أنواع التقمّص: ففي تلك اللحظة بالذات، كان [الحسين] يستشهد مرّة أخرى أمام أنظار أولئك القرويين».

لم يكن جنس الحكواتي مسرح الممثل الواحد على النمط الغربي. كان جنس سرد مؤثّر جدّاً، فيه من المسرحي والخطابي والذني والشعري ومن عناصر أخرى، وحقق نتائج في هذا الجمهور، قد لا تتحقّق في جمهور المسرح الغربي، مستثمراً كما كانت التشكيل الديني لجمهوره.

فلقد استطاع الراوي أن يجعلهم يرون الأحداث «عياناً» تحدث الآن. ومن ثمة فهذا الشكل الفنّي ليس شكلاً بسيطاً وساذجاً، باعتبار احتوائه الكليّ للنفوس.

أمّا جواد الأسدي، أصيل مدينة كربلاء العراقية، فيتحدّث في شكل مذكرات عن طفولته:

«نبدأ من المدينة السوداء، حيث عاشوراء قلبه الإنشادي في كلّ سنة، وفي كلّ سنة منذ الأوّل من عاشوراء حتّى عشرته، نرتدي الدشاديش السوداء ثمّ نحمل السيوف، حفاة الأقدام نخبّ الشوارع خيماً، نرتوي بماء الله ونحمل المشاعل على ظهورنا، ثمّ نطلق في الليل عراة الصدر كي نلطم ما تشر لنا من يد تشقّ الهواء شقّاً، وصدور يستقبل الضرب بنشوة ومتعة... هناك راي في الجامع، ولكن كلّ المدينة بكلّ فضاءاتها، كأنّها تصبح قبة آلام وتذب وعويل

1- 3- الميناء الحُلي/ النفسي/ الاجتماعي للمسرح الأسلافي:

إنّ الانتماء العائلي للأجناس المسرحية جعلها تكون بسيطة في وسائلها المادية: دُمى، وركعها، وتمتّعات، مع إهمال شأن اللباس والأصباغ، وبذلك كانت تكلفة الإنتاج بسيطة. فكان أمر حضورها سهلاً لأنّ العرض رخيص. ولذلك لم تكن هذه الفنون نخوية، بل كانت عامة التوجّه، ولذلك كانت كلّ العامة متمسّحة في نحلة المسلمين؛ على عكس عامة أوروبا مثلاً، حيث كانت تكلفة الحضور باهظة باعتبار التناهي المفرط للاهتمام بالوسائل المادية والتمتّعات، فكان الثمن توتراً لاصطفاء مستهلكي هذا الفنّ.

أمّا هذا التقليل من شأن الوسائل، فقد جعل المُخابِل يهتمّ رأساً بالجهر والباطني، ولذلك كان تأثير أعظم من تأثير المسرحي الأوروبي انتحالاً سياسياً واجتماعياً.

من ناحية أخرى كانت هذه الأشكال المسرحية في قلب الغاية فضاءً فلم تنفصل عن يوميّهم ومكانيّهم، بل ارتبطت بطبقاتها وأحزانها وأفراحها التاريخية من جهة، ولم تنفصل عنهم بفضاء خاصّ (دار مسرح مثلاً)، بل كانت ممكنة في كلّ مكان؛ وبعضها كان ليلياً وآخر كان نهارياً، وإن كان التفضيل لليل خلق أولاً في التصرّو العرفاني والجمعي، ولأنّ «النور حجاب» كما اكتشف ابن عربي، إذ يحجب مصدر النور.

كما أنّ اعتماد هذا المسرحي كلياً على «الخيال»، أي الصورة الظليّة، جعله مبداً أكثر، إذ يخلق واقعاً آخر، حلم يقظة متحرّك، يدخل العقول ساحراً بسهولة، لأنّه من خياليّ تلك العقول وليس من خارجها، أي من الواقع حتّى وإن تناول ذلك الواقع نفسه.

فهو لا تتناول الوعي فقط، بل اللاوعي أيضاً؛ وليس ظاهر الواقع، بل باطنه الظليّ أساساً، تماماً كالقنن التشكيكية آنذاك.

وهذه الظلال المتحرّكة، هي التي جعلت تلك

المدينة، تنثقل روحها، تلوى رقيتها وتغفو في حزن أبديّ. ينفض الناس [بعد معيش لحظات النّيح للرجال والأسر للنساء]، منهم من يذهب إلى بيته، ومنهم من ينام على الرصيف، وآخرون تاكل قلوبهم يفتلة مبهمّة (...). تنفض كلّ أنوار المدينة، ظلام جليل يلفّ كربلاء، الناس حفاة، يحملون شعورهم ويهدوهم شديد... ومن جديد، تأتي نساء بني أسد وحلحلهنّ، مجسّدات في حفيدتهنّ، «لأنهنّ النساء الوحيدات اللواتي تجرّان على دفن جسد الحسين الذي بقي في العراق أيتاماً معدوداً»...

إنّه من الضرورة أن نتساءل هنا: هل «الحكواتي» بتأثيره الضخم شكل مسرحي؟

من الواضح أنّه شكل تعبيريّ وسيط بين المسرح والفعل الواقعي، بين إعادة إنتاج الحدث وبين معاناته مرّة أخرى.

فالحكواتي أو الراوي، لا يحمل هنا خيالاً، بقدر ما يحمل جدوة وهماً. إنّهُ ليس مسرحاً ولا خطابة، فهو جنس مستقل، فيه من المسرحي والحطائي، فهو ليس مسرحاً لأنّ التعبير المسرحي يتطلب حركة (الحسد أو دمية أو ظل)، علاوة على عناصر أخرى.

إنّ المسرحي في اللاوعي العربي القديم، مرتبط بالخيالي، جوهر، وبالحركة. هذا الخيالي وركبته، يرتقي إلى الحكواتي، إلى فنّ سرديّ فيه شيء من المسرحي.

ثمّ يرتقي الحكواتي ليمحو نفسه ضمن الأحياء الكريلائي الجماعي. فكانّ هذه الأجناس تمارين للذات الجمعية، تهية لها للرّبة والفعل المريد. فهذه الأشكال لا تريد محو الجمهور، فهي تشركه ليصنع معها النصّ والوجهة، ليتجاوزها بعيداً خلق نفسه أخيراً.

لم تكن هذه الأجناس منفصلة ومنعزلة عن الذات الجمعية، بل تماهت بها، لتتماهى بها هذه الأشكال بدورها، أيضاً.

فالدُمى ظلّالا، تؤكّد مرّتين أنّها خلق متخيّل، فلا يتغمّس المتفرّج فيها ماحياً ذاته، متوهماً، بل يبقى واعياً، باحثاً عن الرمز.

أمّا الممثّلون/ الأجساد الظاهرة، فقد يعدّثون إيهاماً يجعل المفرّجين سليتين مشّتين ذهنيّاً نظراً لانعدام التكتيف الخلاق للجسد.

وتعتمد الأشكال المسرحيّة الأسلافيّة قلّة الشخوص (خمسة على أقصى تقدير)، لأنّها تقاوم عسكريّة المجتمع (الجند التركي في الدولة العباسيّة، التحكّم العسكري العيدي والأيوبي والعثماني ...)، ولأنّ الفعل الفنّي يميل بأصله إلى التفرّد. ولذلك فإنّ ارتقاءها إلى الحكواتي، كان يعني الارتقاء إلى الوحدة، ثمّ كان الحلول في الجماعة، ليتميّح المسرحيّ والسردى نفسهما في الكونيّ كما في المسار العرفانيّ.

وتنظّم العمل في الأشكال المسرحيّة يدعى «المعلم» و«الرئيس». وتكتشف في اسمه البعد الحميمي والتربوي («المعلم» والتّظبيعي (الرئيس) داخل الجماعة المتخيّلة. فهو ليس «المخرج» (أو الواضع على الركب) (17) للحدث الفنّي من العدم إلى الوجود، لأنّ ذلك يشترك فيه مع بقية المُخاليين. وهو ليس «الخالق» (18)، لأنّ حتى «الباب» أمر مشترك. بل أنّنا نجد مخاليين ذوي أدوار متميّزة مسؤولّة، في هذا الخلق؛ فهناك «المقدم» عارض «الاستقبال»، وهناك «الحازق» محرض الحاضرين على الانتباه من حين إلى آخر، وهناك «الرّخم» ذو الدمية الفاصلة بين «المشاهد» ...

وهو ليس «الواضع على الركب»، لأنّ هذا المفهوم يحمل استبعاداً لعناصر الفرقة المسرحيّة، إذ يصحبون قطع شطرنج بيد لاعب واحد هو «المخرج»، يتلاعب بأجسادهم وأذهانهم.

فدور «المعلم» ليس هيمنياً، مطلق السلطة، إنه مجرد «رئيس» ينظّم، وليس «مخرجاً» أو «واضعاً على ركب» أو «خالقاً» [غريباً] يهيمن ويمارس عنفه الفنّي والانتحالي، إذ هو «معلم» يرشد المخاليين والجمهور ويحاوره.

الجماهير مشاركة في الحدث الفنّي، إذ هي تسبغ عليها متخيّلها وتأويلها الحالم الباطنيّ؛ ففي ذلك الظلام المضيء بتلك الأشباح تحلم العامة حيث أرادت لها السلطة أن لا تحلم، وتبدع حيث أرادت لها أن تكون سلبية، وتتحرّك حيث أرادت لها أن تقع.

فمسرح الأسلاف لم يكن مسرح الجسد المكشوف على الركب، بل كان مسرح الأصابع والأصوات مكثفاً كلّ الجسد فيها، معتبراً أنّ الأصابع والأصوات هي كلّ الإنسان.

فالجسد المكشوف ظاهراً لا يكشف الإنسان في نظرهم، وإنّما يحجبه، إذ يكون الإنسان متورّعاً في كل الجسد. وهو لا يكشف الواقع الاجتماعيّ/التاريخي والطبيعي، وإنّما يستنسجها بتكرار وسطيّة ومحايّة، ويجعل الفاعل قابلاً لأن يكون سادياً أو مازوخياً، في عيوديّة مطلقة لخالق المسرحيّة، ومن ثمة تكون ازدواجيّة شخصيّة الفنّان، بين الساديّة والمازوخيّة والهستيريا، وسماحه لنفسه بالقيام بأدوار الشرّ والقمع هُزاعياً، أو استنساخ أحداث الخير هُزاعياً أيضاً، وبذلك تفقد تلك الأحداث معناها وحياتها. فلا أحد يستطيع استنساخ الآخر الظاهريّ بالجسد المتورّع المُنهك بـ«المخرج» إلّا بتمّاه هُزاعياً ظرفي على الأقل، حاملاً تشويها وإماتة لذلك الآخر جوهريّاً.

أمّا تكتيف الإنسان في الأصابع والأصوات، فإنّما يعني انكشاف جسده باطناً، وانكشاف روحه حركة ووجهة، والغوص في باطن الواقع الاجتماعيّ.

فابتكار الدُمى، يعني التأمّل في الواقع وتفكيكه وإعادة تركيبه عن بعد وقرب جدليّين بمعاناة. أمّا ظاهرة الممثّلين/ الأجساد الظاهرة، فتعني تكرار الواقع وحجبه والخصوع له واستيلاء «الممثّل» والمفرّجين. ومن ثمة التماهي اللاواعي بالواقع، حتّى مع نقده الظاهري، إذ سيكون هذا النقد في الذوق الانتحالي الإسلامي مدارة ثقافيّة زائفة. ولذلك أخذ الجمهور العربي مسافة عن واقعه تؤهّله لخلق واقع أفضل.

فتكون الجماعة المُخَيَّلَة تدريجاً على الرُّبْعَة والولاية المشتركة بسيورتها ونمط تنظيمها.

إن المسرح الأسلافي في الانتحال الإسلامي
الأسلافي متجانس مع الناس، وسائل وفضاء وموضوعا
وتكلفة تديريّة. فكان، بلغة أدريو، «وسيلة مقاومة فنيّة»
بيد العامة، ضدّ الهيمنة السياسيّة والطبقيّة والانتحاليّة.

ولقد كتب سعدي: «إنما يشرف جسم الإنسان بروح الإنسان، فليس اللباس الجميل أمانة إنسانية. لو أنَّ الإنسان بعينه وفمه وأذنه وأنفه، فبأي شيء يفترق إذن، عن نقش مرسوم في جداره؟»

إنه مسرح عُقُق الإنسان، عُقُق الجسد، أي مسرح «الروح» أو النزعة الباطنية أو النزعة العرفانية، باعتبار أن الروح هي التحوُّل الجدلي للجسد، كما وضَّح ذلك صدر الدين الشيرازي في نظرية الحركة الجوهرية (20).

ولذلك نجد هذا المسرح في استشهادات الشعراء العرفانيين فيقول الحكيم العرفاني عمر الخيام مستشهداً بـ «فانوس الخيال»:

يا لهذا القلث الدوار الذي يدور بنا
كأن به قانوس الخيال؟

فالشَّمْسُ مبعثُ الضَّوءِ، وهذا الكونُ مصباحٌ
أما نحنُ فصورُ وأشباحُ في غدوٍ ورواحٍ!

ويقول وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم (القرن الثالث عشر الميلادي) مستشهدا بخيال الظل:

ارأيت خيال الظل أعظم عبرة

لمن كان في علم الحقائق راقياً
شخصاً وأصواتاً يخالف بعضها

بعضاً وأشكالاً بغير وفاءٍ
نَجِيءٍ وتَمْضِي بَابَةٍ بعد بَابَةٍ
وتَفْنِي جميعاً والمَحْرُكُ باقِيٌّ

إنَّ الأشكال «المسرحية» تدريب نحو الأشكال السردية الوسيطة (الحكواتي)، تمهيدا للمعاش الجماعي الموحد لجميع النفوس والمتجاوز للأشكال والتقصصات، نحو معاناة الكينونة الإنسانية ماضوياً ومستقبلياً في نقطة الحاضر، فعلاً وممارسة. وبذلك لن تكون هذه الأجناس استلاباً أو ممارسات اغترابية، تختزل الإنسان وتخنقه في قمقمها، بل تنفجر إبداعها ملتحمه برمزيات العامة ومثلها؛ ولما تنفجر بتقصص الجمهور لها، يكون قد تجاوزها ذات أفضل نزاعة. إنها أجناس خلاقة، لأنها هامت بالذات الجمعية حتى كان صحو تلك الأجناس ثم أمحاها حالة بذلك في الرغبة المتوهجة لما يعيد النشأت الأخرى للجماعة باستمرار لا نتي.

الممارسة	الممارسة وأشياء	الأسلوب	الغاية
الأشكال المرتبطة (فانوس) الخيال، خيال النظر (....)	القلة المخالطة	التفكير الهدم	كيفية الرجوع التناقض والاجتماع
الأشكال السردية (الراوي، الراوي)	الفرق [الساو]	التأنيث (أو) التركيب	كشف الوجه الحسن أو تزيين الإبطال والعرفان من أجل تقنهم
الأحياء	الجواهر منظمة	الحيش والضرورة	خلق الذاتي

جدول سيرورة الأشكال المسرحية والمسرحية نحو
الإحياء الجماهيري للذاكرة

فمن دلالات الدمية في هذا المسرح، عدم مركزة المسرح (19) وعدم امبرياليته، فيصبح المسرح استبطاناً لا ناطقاً، فهي تعني نَمَتَة وتكتيفا لتيسير التأمل وتغيرا يسهّل الرؤية. أمّا المسرح الأوروپي المهيمن، فهو يعتمد التكبير (كامل الجسد الظاهري)، فثبّتت الذهن

فهذا المسرح متمم بنظام الكون وحركة الكواكب؛ وهو من أدوات الحركة العرفانية لتبليغ العبرة من أجل الرقي «في علم الحقائق». ولذلك لم يكن من الغريب تفضيل هذا المسرح للتل، لأن العرفاء يرون أن الليل خُلِقَ أولاً قبل النهار.

وقد كتب جمال الدين بن الجوزي: «تعلّق بالليل فهو خير مشقّ».

ولهذا السبب، كان رفض فقهاء السلطة لهذا المسرح الذي أسسه العرفانيون، فحرّموا الدمى لأنّها كانت سلاح مقاومة للهيمنة.

4 - انهيار المسرح الأسلافي:

إن انتشار الأميّة الانتحالية ثمّ الألفبائية أدّى إلى ضعف نصوص المسرح وتدهور مصابيه وقيمته الفنيّة ونجاعته.

ثمّ مثل احتلال نابليون لمصر (1798 - 1801) صدمة هائلة للوعي العربي الإسلامي، إذ لم يتوقع ذلك الهزيمة التي لم تكن تتمثل في سقوط القوة العسكرية الغربيّة محسوب، بل في تفوّق «حصاري» أشمل ولذلك لم تكن انهياريّة الجبرتي بانيبون وحيشه وعلمائه في الطبّ والآثار فحسب، بل في مسرحه الأوروبي أيضاً.

لقد اندثر الجبرتي، الشاهد المعاصر للحملة المسرحيّة النابليويّة على مصر، بوجود بناية خاصّة بالعرض المسرحي ولوجود تذاكر وقاطع لها(21).

ثمّ حرص أهل السلطة بمصر على استخدام الفرق المسرحيّة الأوروبيّة، خاصّة الايطاليّة إلى قصورهم، فزادت العمالة في الإعجاب بالمسرح الأوروبي إذ أنّ «العمالة على دين الملك» لاعتقادها الكمال في الملك والطبقات القائدة «اعتقاد الآباء بأبائهم والمتعلّمين بعلّمتهم»(22).

وفي عام 1847، كان أوّل تقليد عربي عملي

للمسرح الغربي إذ أسّس مارون النقّاش (اللبناني) فرقته بعرض مسرحيّة «البيخل» وقد كانت «مجرّد استنساخ رديء للمسرحيّة الفرنسيّة»(23). وقد أكّدت خطيّة الانتاح التي دشّن بها مارون النقّاش أوّل عرض مسرحي له على أن رسالته موجّهة إلى «تحيّة العارفين» في بلدّه باعتبارهم «الآسياد المعترّبين» أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الراققة، الذين هم عين المتميّزين بهذا العصر»(24). وهكذا كان الخروج من مسرح العمالة إلى مسرح النخبة والإقصاء. كما أكّدت خطبته على اندراج المبدئي في التبعيّة الانتحاليّة للإنرج، إذ سيكون «مبرزاً لهم موشعاً أدبيّاً، وضعها إفرنجيّاً مسبوكة عربيّاً»(25)، وذلك من أجل «صلاحهم»، و«تهذيب الطبايع» بعد أن عاين «أهميّة» هذا الفنّ في جولاته «بالامصار الإفرنجيّة»، كما جاء في خطبته.

لقد كانت الإقصائيّة والنخبويّة والتبعيّة متملّة في الدخول «بورقة معلومة»، فهذه الورقة تعني الاصطفاء والانتقاء للفنّ والمثله والوافدين والدخول «إلى الزمن الحضاريّ الغربيّ» ونحلة السوق(26) والرأسماليّة.

وقد تمثّلت هذه الإقصائيّة، وهذه النقلة في الفضاء أيضاً، قلماً لم تُبرّن بعدد دار المسرح، كان عرض العمل الأوّل في بيت مارون النقّاش. إن اختيار المنزل المُتّرفي «هو اختيار الهامش، هامش الواقع والانتحال العربيّين...»(27).

ولقد كان التقليد لأوروبّا مسرفاً، إلى حدّ أن الرحالة الإنكليزي ديفيد أركيو هارت يقول بعد أن رأى مسرحيّة مارون النقّاش الثّانية «أبو الحسن المغفل» متهمكاً: «كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبّا أنّ للمسرح أنواراً أماميّة وتقوم في مقدّمته (كوشة) للملحن، فتوهّموا أنّها من لوازم المسرح الضروريّة، فالصقوها حيث لا حاجة إليها، وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ومرايا كثيرة للسيدات (متأثرين بما شاهدوه على المصارح الأوروبيّة)»(28).

الأشقر، وقد انحصرت أهداف المحترف في التخلي عن الصيغة الأوروبية للمسرح وفي البحث عن أساليب وصيغ محلية، مبتكرة، قادرة على استقطاب جمهور واسع» (33).

ويعد أن أنتجت الفرقة مسرحيات في النقد السياسي الهزلي، «اكتشف أن هذا المسرح لا يتحقق هدفه في التواصل مع الجمهور» (34)، فغادر العاصمة متوجها نحو ضواحيها وقرى الجنوب اللبناني والمخيمات الفلسطينية «حيث خاض تجربة سياسية واجتماعية خصبة» (35) كانت نتيجتها تأسيس مسرح الحكواتي عام 1977.

عام 1979 اعتنق روجيه عساف الدين الإسلامي، وقد أكد أن لهذا الاعتناق تطورا لتوجهاته المسرحية، ولكن الرجل بقي غير مُعترف به إلى حدٍ واسع لدى الطائفتين الإسلاميتين لبثان وخارجها، بل بقي اسمه غير معروف عادة، إلا لدى نخبة العاملين في المسرح.

إن الرجل يحاول الانتماء إلى نحلته المرجعية والإقرار بهيمنة الإنسان وخاصة منها همّ الاحتلال الإسرائيلي. إكبت رغم ذلك ما زال فتانا غريبا، وحاسه بالغيرة بدأ منذ أن كان مناضلا يساريا، إذ عاش مشكل العلاقة مع الجمهور ونحلته، فأدرك عمق الانفصال بين تكوينه المسرحي الأوروبي وموروث الجمهور وواقعه.

لكنه يبدو اليوم، بعد تحولاته عام 1979، عميق الغربة أيضا. فأكثر رفاهه الماركسيين القدامى لم يعودوا معترفين به، لأنهم لا يتسمعون للاختلاف. والطائفة الشيعية - الجنوبية التي حاول الانتماء إليها نحلتيًا ومسرحيًا، تبدو غير مبالية كثيرا بما يطرح، وذلك لعدم إيلاء بعضها أهمية للفنون الجميلة، ولاستقلاليتها السياسية لدى بعضها الآخر؛ بل إن بعضها الآخر لا يعرف اسمه تماما، بل يستغرب أن يكون رجل باسم «روجيه» من أهل دينه.

وأما الطائفة السنية بالبلاد، فغير معترفة به أيضا.

وبذلك كان المسرح العربي الجديد مقرغا من المحتوى الفكري والروحي و«الحضاري»، فهو «مجرد شكل فقط، شكل غير تاريخي، لأنه غير موصول بمراجع وأصول واقعية، ولعل هذا ما جعل وجوده يكون وجودا هلاميًا وشبهيًا» (29).

وقد كان دعم السلطة العربية عظيمًا، لهذه الخطوة، وقد تمثل خاصة في بناء الخديوي إسماعيل دار الأوبرا بالقاهرة سنة 1869، وافتتاحها بأوبرا «ريكولتو» للموسيقي الإيطالي «فردي». ولم يكن افتتاح قناة السويس عام 1871 مجرد افتتاح جغرافي على أوروبا، بل كان افتتاحا ثقافيًا أيضًا، فكان هناك تقديم أوبرا «عايدة» لـ«فردي» على شرف الخديوي إسماعيل. وأصبحت القاهرة تموج كل سنة بفرق أوروبية تقدم المسرحيات الغنائية واستعراضات الباليه (30).

إن «المغلوب مولع أبدا بالانتداء» (بالغالب) (31) إذ يسعى إلى تقمص الغالب، ليتوهم أنه منه، فينسى الهزيمة والضعف.

2- مقارنة روجيه عساف المسرحية: البناء الانتحالي

«رأيت أن تجربة الناس هي أفضل مدرسة»

دوميتيلا دوشنغارا

2-1 من هو روجيه عساف؟

إنه منظر و«مخرج» مسرحي لبناني، بدأ مسيرته المسرحية ممثلًا ذا ملة يسارية وشارك في عدّة أعمال تستعمل اللغتين العربية والفرنسية، ولكنه كان ضدّ التعبير بالفرنسية وكان يعيش حالة صراع بين ما يؤدبه بهذه اللغة وحاجته إلى التعبير باللغة العربية» (32). ثم دخل مدرسة «استرازبورغ» للفرق الدرامية بفرنسا متأثرًا بأطروحات جان دُبيتيو وبيتر بركوك. وبعد تخرجه، عاد إلى لبنان ليشارك في تأسيس مُحترف بيروت للمسرح عام 1967 مع الممثلة اللبنانية نضال

وذلك إما لإهمال بعضها للفنون الجميلة، أو لآلة لم يتم إليها حسب آخرين، بل إن بعضها يجهل انتماء الجديد، بل ربما يجهل اسمه تماما.

فكان من الضروري أن أحاول إخراج هذا الاسم إلى الضوء، إخراجا نقدياً.

لقد عاش روجيه عساف منذ بداياته مشكل العلاقة بين البات والمقتبل في الفن المسرحي: تقنية واتحالا ومخيالا، ومؤكداً أن المسرح السائد منعزل عن السيرة الاجتماعية فضاءً (الكواليس، [التنجيد] الديكور، المتشائم، اللوازم، خدعة الإضاءة...)، وواقعا اجتماعياً (الزمن الوهمي/ الإيهامي...).

لقد اعتبر أن في هذا الخطاب إعادة إنتاج لخطاب السلطة السياسية والدينية والتدبير الطبقي والهيمنة الكونية. ومن إقراره بأن لكل مجتمع نحلة خصوصية تفرض الأشكال التي تتيح له إمكانية رؤية نفسه باعثة الحياة في مواد ذاكرته الجماعية، سعى إلى تحليل «الحكواتي» القديم رغم إقراره بأنه ليس بشكلًا مسرحيًا، فهل كان المسمى مقنعا نظريًا وتطبيقيًا؟

2 - لماذا رفض روجيه المسرح الأوروبي؟

يرى روجيه عساف «أن نشأة المسرح الغربي تعتبر عن مشروع المدينة المركزية الذي ابتكرته أثينا وطوّرتة روما ثم العواصم الأوروبية الحديثة، وهو مشروع يبرز إلى الوجود بقدر ما تفرض المؤسسة المدنية نفسها مرجعاً وحيداً وأوحد لمحبة الإنسان بمجمل مستوياتها (الفكرية الاجتماعية والمعاشية)، أي بقدر ما تتحدى المدينة الآلهة وتقلع الإنسان عن تكامله في الكون وتحلّ غصبا وقسرا محل الأسلاف والطبيعة في الوصاية على الإنسان» (36).

ففي هذه المدينة كان انقطاع الإنسان عن القيم التي تربطه بالكون والحياة الجمعية، والآله، وعندئذ لا بد من لغة جديدة (في الأسلوب والتعبير) تخاطب

الإنسان/ الفرد باسم المدينة وتوسّع سلطة مؤسساتها ومنطق وجودها. لا بدّ من وسائل فنية تعبّر عن القيم والمقاييس الحديثة التي ينبغي تعميمها على المجتمع» (37).

وقد كان المسرح، من وسائل الاستجابة لهذه المهمة «من خلال تمثيل مأساة الإنسان بصراعه مع القوى «القديمة» (الآلهة، القدر، الإقطاع، وفظائع المجتمع غير المنظم في عقلانية المدينة/ الدولة...)، أو تمثيل مصائب الخروج عن ضوابط المدينة ومعايير المواطنة، ليستنهز «بالشاذين» أو ليرتعب منهم، وذلك على مسرح وهمي يوهّم الناس بواقعه ويحصر فيه الزمن والواقع ليفرض عليهم سيادة العقل» (38).

ولذلك كان الممثل في هذا المسرح متغلّبا عن كيانه الحقيقي (شخصية الممثل الحقيقية)، «في سبيل تركيب كيان آخر (الدور، الشخصية الوهمية)، مفترضا أن هذا الكيان الجديد سيظهر حقيقة لم تكن بيّنة قبل حدوثه» (39).

لقد كتبت المدينة في المجتمعات الأوروبية القديمة طاغية ولكن سيطرتها على البيئة المحيطة لم تكن مدترّة، أمّا الأنظمة الأوروبية الحديثة (مع بروز الملكيات المطلقة)، فقد أضفت صفات المدينة على المناطق، وفرضت على «الأمة» القومية تجنيسا موحدًا يعتم النظام الذي يحكم داخل المدينة المركزية (40)، فتحتلمت بنى القرابة «وتعلمت» القوة لتكرّس سيادة تكتل النخبة المدنية، ويظهر نظام منطلق يسيطر على مجمل العلاقات الإنسانية، «إذ لا يراهن على أخلاقية المواطنين، بل على فعالية المؤسسات الحكومية» (41).

ثم أكملت الثورة الصناعية والاستعمار السيرة، وأصبح النظام «الغربي» مشروطا بالتفوق العربي الساحق على الشعوب الأخرى، لبواصل مشروعه الكوني في التعدي على الطبيعة، وقطع علاقة الإنسان بها وتفكيك العلاقات الاجتماعية (42).

وفي هذا السياق التدميري، كان تطوّر المسرح

3 - نظرة روجيه عساف إلى تراثنا وبديله المحتمل:

بقدر ما كان الرجل تحليليًا، وتفصيليًا، في تناوله للمسرح الأوروبي وإطاره الانتحالي التاريخي، بقدر ما كان مقتضيا سريعا، في تناوله لتراث العربي الإسلامي وعلاقته بالمسرح.

إنه يرى التراث ملازما للحياة الجمعية «بما يعنيه التراث من تعبير الأفراد عن وجودهم في جماعة، ومن تعبير الجماعة عن حضورها في الكون» (47). فهو «واقع فكري حي (...) ولا يعدله أمر من أمور الحياة الاجتماعية في تثبيت الهوية وإتمام التلاحم الشعبي» (48).

ولكنه دون بحث متأن، يرى «عدم وجود المسرح في الحضارة العربية الإسلامية» و«غيابه الصريح عنها» (49) و«جهل المجتمع الإسلامي مهنة التمثيل المتمثلة في التشخيص الخيالي» (50). ... بل يرى أنه: «لا داعي للمسرح» (51). هي حركة «الحضارة الإسلامية»، «إذ أن الجماعة لا تمثّل إلا بالجماعة نفسها، وليس هناك من حيّز يعزل فيه جزء منها للبتر والتطهير» (52).

وهنا لا يقع روجيه عساف في خطأ تاريخي فحسب، بل يتناقض مع نفسه أيضا. فإذا كان في مداخلاته النظرية يؤكد على ضرورة الانتماء الكامل إلى النخلة العربية الإسلامية، فما معنى إصراره على ممارسة المسرح في حين أنه في نظره ليس فنا متماهيا يتخلّتنا، بل لا يمكنه أن يفعل في نظره؟!

وإذا كان المسرح فنا «لا داعي له»، فما معنى ممارسة روجيه عساف له؟

إنه يعترف بأنّ جنس الحكواتي ليس مسرحا، فهو في نظره «حكاية مسرحية» (53). ولكن كيف يكون التمسرح في هذه «الحضارة» ولم يكن فيها «المسرح»؟ كيف يكون «الفرع» دون «الأصل»؟

ثم يتناقض مع نفسه، إذ يبحث عن مسرح بديل.

الأوروبي الحديث، فلقد اخترعه مهندسون وصانعو آلات كانوا يعملون عند الأمراء الإقطاعيين في عصر النهضة. «ومنذ عهد قريب، نشأت فنون العرض الحديثة (السينما، التلفزة...) في حجر المجتمع الصناعي، وابتكرها تقنيتان، فهندسا أشكال الصور التي تمّون خيال الإنسان المعاصر» (43).

فمنذ بداية عصر النهضة، دأب الكثير من المثقفين الأوروبيين على تجاوز الشكل المسرحي الشعبي (المستير) السائد في التظاهرات الموسمية، واستعادة المسرح اليوناني باقتباس تمثيلات مقتبسة عن الأدب الإغريقي واللاتيني لا علاقة له بالواقع الاجتماعي الجاري، فكان مسرحا «خداعيا» و«إيهاميا» بتعبير روجيه عساف. وكان ممارسة استلابية تقصّد الحرية. وقد تراقف ذلك مع تطوير الرُّكُوح لتكون منعزلة أكثر عن الجمهور، وتطوير التّجديد (الديكور) وفن السيطرة على جسد الممثل واستعباده، واستخدام الإثارة الكهربائية لمحاكاة الإضاءة الطبيعية، وبذلك حصرت الرؤية الإنسانية في «الهندسة الفراغية».

لقد مرّ المسرح الأوروبي الحديث بخطاب السلطة المدنية، ليسخر من الريفي والعامي والمزارع، وليرفعه عن الطبقات الفائدة. فلم تكن مراحل تطوّره «إلا نصف ثرثرة مسلّية أحيانا ومحتنة أحيانا أخرى، بين ضيوف عاطلين عن العمل في وليمة مملّة» (44)، ضمن «ثلاثمائة سنة من الكذب والزيف». وبقي المسرح صنفا من مستحضرات التجميل التي تستهلكها الطبقات الوسطى الأوروبية والفئات التي هدّبت شهيتها الفكرية على طرازها» (45). وبذلك كان المسرح «يستحوذ على كيان من لحم ودم ويفصله عن الحياة في حديث مغلق أمام جمع بشري أوقف مؤقتا حياته» (46).

وهنا يقف روجيه عساف على تضاد مطلق بين المسرح الأوروبي السائد والأسس الانتحالية لمجتمعنا وطموحات الأكثرية فيه، وهنا يلتفت إلى التراث.

ولكن إحساسه بالوقوع في مأزق نظريّ، يجعله يدعو به مسرح محتمل (54)، أي هو مسرح هلامي غير واضح المعالم، خاضع للتجريب وإعادة التجريب لكن دون أفق أو منهج واضح ولا تلمس لجوهر فني.

إنّه يدعو إلى منهجية «الممثل/الحكاية». وهي لا تبدأ العرض بانقطاع زمني وتقسيم مكاني، إنما يدعو الممثلون تدريجيًا الحاضرين إلى مشاهدة الحكاية المُسرحة. وينبغي على الممثلين، طيلة العرض تدوير التواصل بين الحاضر والماضي والجمهور والحكاية، بين الواقع والذاكرة، وصيافته. ويشترط روجيه عساف أن يكون بين الممثلين والمشاهدين وشخصيات الحكاية إحساس وتراث وأحلام مشتركة (55).

فهمة «الحكواتي» المُسرح، هي «التنقل بين مستويي التمثيل على خشبة المسرح من جهة، واشتراك الجمهور اشتراكًا فعليًا عن طريق مخاطبته خطابًا مباشرًا من جهة أخرى، أضف إلى ذلك أنّ الحكواتي يؤدي دور الكورس حين يعلّق على الأحداث الجارية فوق خشبة المسرح» (56).

إنّ هذه المنهجية تتجاوز «الحكواتي» لجعلها خاضعة للرؤية المسرحية الغريبة، إذ «يروي ويحكي، فيحيا مشاهد الحكاية وشخصياتها ولا تمحي شخصيته وراء الدور، ولا يختفي وجهه وراء القناع، إنما يحاكي ويقلّد ويمثّل ويستحضر الأحداث والأحداث، وفي الوقت نفسه يعبر عن شعوره ويحتفل مع الناس» (57).

إنّ التغزّب الذي يحاربه الرجل بقوة، يقع فيه دون أن يشعر. فهو يسقط في فنّ المحاكاة والتقليد الأرستطي/اليوناني/الأوروبي، وبذلك يتعد عن التوجّه الرمزي والإيحائي والخلفي والعرفاني للمسرح الأسلافي. وهو يُسرح الحكواتي تمامًا ويشوّهه، في حين أنّه فنّ مستقل فيه من المسرحي والحطائي والشعري والتدبي، وهو بذلك «تُغزّب» الحكواتي ويفرغه من مضمونه الأصلي الحقيقي.

إنّ روجيه عساف، في نهاية الأمر، يجهل، من

سوء الحظ، المسرح الأسلافي أجناسا وجوهرا انتحالياً، ويتصرّ بلا وعي للمسرح الأوروبي السائد، مسرح الجسد المكشوف المتشظّي، الذي يتحكّم فيه المخرج بعنف، بعيداً عن المسرح الأسلافي، مسرح الجسد المُكثّف في الأصابع والصوت. وبذلك يتصرّ لمسرح المحاكاة، بعيداً عن مسرح الرمز وجوهر ما فوق العادة.

قال سعدي: «لو أنّ الإنسان بعينه وفمه وأذنه وأنفه فبأيّ شيء يفترق إذن عن نقش مرسوم في جدار؟»

إنّ روجيه عساف وإع بارتباكه ومأزقته، فقد كتب: «البحث عن أصول قد يُبنى عليها العمل المسرحي في مجتمعنا يصطدم بمسائل مُربكة على الصعيدين التاريخي والاجتماعي. فمن جهة تناقض فكرة عمومية المسرح باعتباره مظهرًا كعظم لعبقريّة الشعوب مع عيانه الصريح عن الحضارة الإسلامية. ومن جهة أخرى، تتنافر الممارسة المسرحيّة بشكلها المعلوم مع السلوك الذي يحمله الناس الذين لم يصهر حسهم وعقلهم في كور السُخلة الغريبة ولم يطرّق على سدائها بعد» (58).

فكان الحلّ الذي ارتآه، غير واقعي، وهو مُسرحيّة شكل سردي هو «الحكواتي»، أو بالأحرى تغريب هذا الجنس الفني.

الخاتمة :

لقد بقي روجيه عساف «خالقًا»، واضعًا على ركب، على النمط الغربي، متعسفًا على فنّ غير مسرحيّ وإن كان فيه من المسرحيّ (جنس «الحكواتي»)، ولم يُصبح «مُعلّمًا» أو «رئيسًا» ضمن السياق الانتحالي العربي الإسلامي.

إنّه من الضروري أن يبحث في وجود المسرح الأسلافي («القره كُوز» و«فانوس الخيال» و«خيال الظل»...) بتواضع، محاولاً تفهّم انحداره من الرؤية الكويّة العرفانيّة، ليخرج من مأزقه الفني والتنظيري

الحالي. إننا نتظر منه الكثير، لأنه ذو نزعة بحثية ومعاناة كسوية لا تنفي عن إعادة التخلُّق، ولأنه لا يتكبر على أمته التي خلقت «القرء كَوْر» و«قانونس الخيال» و«خيال الظل»...

قد يكون روجيه عساف خالقا لجنس مسرحي جديد، وإن كان هجيناً ومشوهاً لفنّ الحكواتي؛ وقد يكون في ذلك إبداع في رأي بعضنا؛ ولكن هذه الممارسة غير متسافقة مع المسرح الأسلافي، وناسفة ومنجاذرة له، ومحفزة لإبداعيته وخلفيته الانتحالية. كما أنها متناقضة مع ما يدعو إليه روجيه عساف من قطع مع التبعية والتهمجين الانتحاليين والفئتين، مع المهيمن الغربي، ومن امتداد وتمازج كلّيتين مع نحلة الأمة دون تكبر واحتقار لها.

إننا نتوقّع الكثير من هذا الرجل، فقد أعلن أنّه لم يتخذ ورفاقه «الشكل الوحيد والأخير الذي صنعهم ضمنه» (59). بقي أن لا يبحث فقط عن أشكال أخرى كانت فعلا في النحلة الأسلافية، بل أن يبحث أيضا في الجواهر الرمزي والمخيالي للمسرح الأسلافي، حتى لا يبقى الأمر ممارسة لأشكال، بل يمرّ إلى تمثّل الجواهر.

الخاتمة العامة :

لقد كان المسرح الأسلافي قبل تدهوره وقبل الصدمة

التابليوتية، مثل كلّ الفنون الجميلة الأسلافية العامة، فنّا باحثا عن «الروح» عمّا وراء الظاهر، متأثرا بالتوجه العرفاني، وبذلك كان سلاحا عاميا موجّها ضدّ مؤسسة الخلافة والتحكّم المُترفي والسياسي والفقهّي-السلطاني، بأدواته ومخياله المتسافقة مع المشروع العرفاني.

ولكن، ليس هناك حاليّا تواصل مع جوهر هذا المسرح وأشكاله.

فالمسرح العربي المعاصر «شكل من أشكال التبعية الحضارية، كزّس القطيعة مع المراجع التراثية والحضارية لهذه البلاد الحافلة بمختلف الأنماط الفنية (...)» لقد عرفنا مسرح خيال الظلّ، وأشكال من التعبير الجسدي والفني، خصوصيّة لم يقع التواصل معها... (60).

فيلا بد من نقلة، من فنّ المحاكاة، تلميذ المادّة، إلى فنّ الحلق والروح والاستيطان، من فنّ قمع جسد الممثل إلى فنّ حرية الحسد وتكثفه، ومن فنّ قمع «الجمهور» ومحصورة خياله واستلهاه بالنسخ «الواقعي»، إلى فنّ تحرير الجمهور وتكثفه وتكثفها في إيجاد مخيلات مسرحيّة عذلية ومتنوّعة في الوقت الواحد؛ ومن الفنّ التدميري إلى الفنّ البائي والمتعمّد الأبعاد؛ ومن فنّ «الخداع» و«الابهام»، إلى فنّ «الحقائق» «المُلوّنة»، بلغة وجيه الدين ابن عبد الكريم.

الهوامش والإحالات

- (1) فريدريك باتنيك مقال «الحكواتي في المسرح العربي المعاصر: غطف قديم يتجدد»، مجلة الآداب البيروتية، سبتمبر/أكتوبر، 1997، ص. 101.
- (2) كتابه «جمالية الرسم الإسلامي»، ترجمة علي اللواتي، مؤسّسات بن عبد الله، تونس، 1979.
- (3) آل عمران 49/3.
- (4) (...) فلما ظلّوا لم يجدوا ضرورة لقلّ الرسم والنحت والشعر اليوناني.
- (5) «آء» حرف حكيم شديد مجهور، يكتبه أهل شمال إفريقيا هكذا عادة: «ق». ولكنّي كتبه كذلك لأن الكلمة تركية، والتركي يكتبون هذا الصوت كذلك في كتاباتهم بالأحرف العربية.
- (6) يضيف علي إبراهيم أبو زيد في «تمثيلات خيال الظلّ»، دار المعارف، القاهرة، 1995، «أرباب المسامر من

- أصحاب ألعاب بهلوانية وترويض حيوانات وحواة» (ص. 29)، ولكن أمرهم بعيد عن التحديد الدقيق للعمل المسرحي؛ كما يصيف «صندوق الدنيا» أو «صندوق الحب»، ذا الفتحات الزجاجية، ولكنه لا يعدو عرض رسوم شخصية ملونة وقد مرّ بها هذا الباحث سريعاً.
- 7) علي إبراهيم أبو زيد، «تشيّات خيال الطفل»، ص. 36.
- 8) م. ن.، ص. 40.
- 9) م. س.، ص. 40.
- 10) م. س.، ص. 41، التسمية نفسها في مصارعة «الكواش»، انظر: عادل بالكحلّة، «الكواش» مصارعة تقليدية من الساحل التونسي على طريقتي الأفراس، «إثلا» عدد 179، تونس، 1997، ص. 39 و40.
- 11) م. س.، ص. 41 و167 و193 و194 و195.
- 12) يرى شهاب الدين الحفاحي أن «الثالثة» من الدجيل، وتعني «النوع» انظر: علي إبراهيم أبو زيد، م. س.، ص. 192.
- 13) سنوى بكر، «أثر المتع العربي في المسرح المصري»، مجلة الفكر العربي، يوليو/سبتمبر، 1992، ص. 143.
- 14) فريدريك مانليك، «الحكواتي في المسرح العربي المعاصر. نمط قديم يتجدّد»، مجلة الآداب البيروتية، أيلول/تشرين الأول، 1997، ص. 97-98.
- 15) ذكر ذلك فريدريك مانليك في مقال ألفه الذكر، عن مقال: «التعليم الآتي» حديث مع بيتر برونك، مجلة يارولا، المجلد الرابع، العدد الثاني، 1979، ص. 52.
- 16) مقال «تكتيكات في تأصيل المسرح»، مجلة الفكر العربي البيروتية، يوليو/سبتمبر، 1992، ص. 38-22.
- 17) Metteur en scène (بالفرنسية)
- 18) Créateur (بالفرنسية)
- 19) في العرب الحديث نجد مراكز عديدة: مركز «علم الاجتماع» (sociologisme)، مركز علم النفس (psychologisme)، مركز «نفسية»، مركز «أفص»، مركز «ادبي». مركز «لغوية»... بحيث تعدو الحياة بهذه النظرة، شيئاً واحداً عاكساً لمركز واحد.
- 20) هادي العلوي، نظرية الحركة الجوهرية، دار الطليعة، بيروت-لبنان، 1982، ص. 17.
- 21) عبد الكريم برشيد، «الاحتمالية بين التأسيس وإعادة التأسيس»، مجلة الفكر العربي، عدد 69، ص. 10.
- 22) ابن خلدون، المقدمة، دار الجليل، 5. ت.، ص. 103.
- 23) محمد مسكون، «المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية»، مجلة الوحدة، الرباط، عدد 9/95، يوليو/أغسطس، 1992، ص. 14.
- 24) محمد مسكون، م. س.، ص. 11.
- 25) م. ن.، ص. 12.
- 26) م. س.، ص. 12.
- 27) م. س.، ص. 13.
- 28) عبد الكريم برشيد، م. س.، ص. 10.
- 29) م. ن.، ص. 14.
- 30) ابن خلدون، م. س.، ص. 162.
- 31) أحمد سمير بيريس، «قضايا المسرح العربي...»، ص. 192.
- 32) من مقدمة حوار وطعة حمادة مع في الفكر العربي، العدد 69، ص. 83. [ورغم هذا الحبّ للغة العربية، كيف يكون اسمه فرنسياً (روجيّه) ولا يكون عربياً؟].

- (33) م. د.
 (34) م. د.
 (35) م. د.: انظر كذلك كتاب محمد سويد، أعلام الحرب الأهلية اللبنانية، السبعون المؤجلة، مركز الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، 1986، ص. ص 122-123، وحوار سلوى الحاج معه في المهر البيروتية، عدد أكتوبر، 1991، ص. ص. 51 52 53.
 (36) رجيح عشاف، المَشْرِخَةُ أقمعة المدينة، دار المثلث، بيروت- لبنان، 1984، ص. 51.
 (37) م. د.
 (38) م. ص. ، ص. ص. 51-52.
 (39) م. ص. ، ص. 52.
 (40) م. ص. ، ص. 73.
 (41) م. د. ، ص. 74.
 (42) م. د. ، ص. 56.
 (43) م. د. ، ص. 77.
 (44) م. د. ، ص. 78.
 (45) م. د. ، ص. 84.
 (46) م. د. ، ص.
 (47) م. د. ، ص. 64.
 (48) م. د. ، ص. 64.
 (49) م. د. ، ص. 56.
 (50) م. د. ، ص. 56.
 (51) م. د. ، ص. 56.
 (52) م. د. ، ص. 62.
 (53) م. د. ، ص. 20.
 (54) م. د. ، ص. 28.
 (55) م. د. ، ص. 28.
 (56) م. د. ، ص. 28.
 (57) م. د. ، ص. 20.
 (58) م. د. ، ص. 33.
 (59) م. د. ، ص. 22.
 (60) م. د. ، ص. 48.

التربية على المسرح والتربية بالمسرح

نظرة في صلة المسرح بالمدرسة

فتحي فارس /باحث، تونس



■ أما قبل:

«إن كان المسرح هو الحياة، فإنّ تعلم المسرح يمكن أن يصبح تعلم الحياة» قول جميل لبيرتر بروك Peter Brook يبرز الاهتمام بالعلاقة بين المسرح والتربية في هذا المبحث القصير، ويشرح انتقاء هذه المسألة الهامة موضوعا للمعالجة. فالمسرح «أبو الفنون»، ولكونه ذاك، فهو اشملها تأثيرا وأقربها خطابا وأعمقها أثرا في النفوس وأجداها وسيلة في التربية في مفهومها العام. والتربية أصل كلّ تنشئة وهدف كلّ مجتمع ولكونها تلك، فهي محور عمل أغلب المؤسسات

روحية كانت أو مدنيّة، ثقافيّة كانت أو تعليميّة، عموميّة كانت أو خاصّة. لذلك فإنّ من أوكد المسائل دراسة علاقة هذين القطاعين اتّصالا وانفصالا للوقوف عند دور المسرح في تربية الناس على القيم وتدريبهم على الحسّ المدنيّ وتهذيب نوازعهم وصلل ملكاتهم لبناء المجتمع على أسس التفاعل والحوار الفعّال.

ويبدو الأمر في تربية الناشئة أعظمَ الحاجة إلى المسرح أمس، ففيه الإجماع الذي نطلب، وفيه الشمول الذي نحتاج، وفيه التدريب الذي نريد. فالمسرح بوصفه لغةً وواسطةً يمثل مصدراً أهلاً لإنجاز تعلمٍ مدمجٍ إذ يرتبط العاطفي (l'émotionnel) بالعقلاني (le rationnel) ارتباطاً حقيقياً في العملية الدرامية. والمسرح، أيضاً، «مصدر الخبرة والتجريب الشخصي والجماعي والاجتماعي الثقافي الذي يسمح بكشف سجلات الأفراد التعبيرية والتواصلية ونشرها وتوسيعها. لذلك يظل رهان المسرح الأساسي توفير خبرات وأجهزة ومصادر تسمح للناس بتنمية سجلاتهم التعبيرية الخاصة كما وكيفاً من أجل إغناء رؤيتهم للعالم وإثرائها» (1) ومن ثم، فالمسرح ركيزة هامة من ركائز الأنشطة التربوية التي تسهم في نمو شخصية المتعلم فكرياً وبدنياً وروحياً وتبني الشخصية الواعية المتكاملة الفادرة على ربط النظري بالواقع العملي الملموس، ومواجهة المواقف الحياتية بشجاعة وثبات.

مقدمة :

بين المسرح والتربية تقاطعات شتى وأحولهما هاهنا عدة تكتار حتى تتنافر لذلك لا بدّ في بداية كل حديث عن المسرح والتربية من حصر للمدخلات حصراً يكون نافعا في تدقيق المسائل وعونا على متابعة المعالجة. وفي هذا الإطار نتأمل عبارة «التربية» فنجدتها نفهم فهمين : فهما عامّا (يمسّ جميع الناس صغارا وكهولا، شييا وشبابا) وفهما مختزلا يتصل أساسا بالتعليم والتأديب الذي يخص فئة محدّدة من المجتمع هي شريحة المتدربين.

وإذا رجعنا إلى عبارة «المسرح» تبين لنا أنّه يعطوي هو نفسه على فهمين : فهم عامّ (المسرح الموجه إلى جميع الناس صغارا وكهولا، شييا وشبابا مهما كانت رسالته ومهما كان مقصده) وفهم خاصّ يتصل أساسا بالتعليم والتأديب الذي يخص فئة محدّدة من المجتمع هي شريحة المتدربين، فتحدّث عن المسرح داخل المدرسة أو الموجه إلى المدرسة.

وإذا نظرنا في علاقة المسرح بالتربية ألفيناها علاقة قديمة، إذ اتخذ المسرح منذ النشأة بعدا تربوياً توجيهياً. وكان منذ ظهوره عند الإغريق ولا يزال فناً رسالياً بامتياز، تعدّدت وظائفه بتعدّد الحاجات إليه، ولكنّه ظلّ ثانياً في أهميته التربوية وحفظ نفسه دوراً جوهرياً في بناء شخصية الإنسان وتفاعله مع محيطه، سواءً كمدّ وسيلة تربوية أخلاقية عند اليونان، أو وسيلة لنشر التعاليم الدينية وتبسيطها في القرون الوسطى، أو أداة للتأطير الاجتماعي والسياسي في العصر الحديث.

في المقابل يبدو ارتباط المسرح بالعملية التعليمية وليد القرن العشرين إذ جاء «هذا الارتباط/ اللقاء في سياق التوجّه الجديد للفعل التعليمي باعتباره أصبح متمركزاً حول المتعلم وقائماً على فعالياته الذاتية ومبادراته الشخصية. ولما كان اللعب أهمّ فاعلية يتميّز بها الطفل وسلوكاً عفويّاً قابلاً للاستثمار التربوي والتعليمي، فرض المسرح نفسه عنصر إدماج هاماً في المنهاج المدرسي» (2) وعُدّت التربية الجمالية ركناً رئيسياً في تكوين المتعلم، تساهم مساهمة فعالة في تحقيق الأهداف الرئيسية للتربية لأنها تنوّجه إلى جميع الأطفال. في كل مراحل نموهم وتطوّرهم. ولأنّ للتربية الجمالية شمولاً يوسع مختلف مكونات الفرد مثل :

- التربية البصرية : العين/ التصميم

- التربية التشكيلية/ اللبس

- التربية الموسيقية/ الأذن: ألفة الحركة الإيقاعية

- التربية الحركية/ العضلات : الرقص

- التربية اللفظية/ الكلام : الشعر والدراما

- التربية الإبداعية/ الفكر: الصنعة

والمسرح يمكن أن يستوعبها جميعاً ويعبر عنها ويعكسها في العمل المسرحي، ذلك أنّ المسرح الذي استوعب جميع نواحي التربية الجمالية (الوجدانية والذهنية) يكتسب أهمية تربوية خاصة ترشّحه ليلاعب دوراً أساسياً في تنمية قدرات الأفراد والارتقاء

بسلوكهم. وإذا أخذنا بعين الاعتبار هذه الحقيقة حول علاقة المسرح بالتربية داخل المدرسة وخارجها بدا لنا وجيها أن ننظر في صلة المسرح بالتربية داخل فضاء المدرسة لأنه في اعتقادنا الأثرى.

المسرح في المدرسة :

يوفر المسرح لحظات تبادل بين المتخاطبين ويسمح لهم بتجريب الانفعالات ومسرحتها وهو بذلك فضاء متميز للتواصل البشري. وإذا انغمس هذا الفضاء في المدرسة، حمل معارف بالآخر والمحيط وكوّن مقاربة حول الذات عبر اكتشاف الجسد أداة للتعبير وسبيلاً إلى اللعب والعطاء وفرصة لتنمية المهارات التواصلية الشفوية وسط الجمهور ومناسبة لكسب الثقة بالنفس وافتكاك الاعتراف بمؤهلاتها. في كلمة يفتح المسرح للطفل في المدرسة اندماجاً اجتماعياً لطيفاً عبر اللعب.

1 - في المصطلح :

لكي يكون مدخلنا علمياً وتربوياً كحتاج إلى تدقيق المصطلح بوضع تعريف للمسرح التربوي بأنماطه المتعددة لكي يتسنى لنا الوقوف على الفهم الدقيق والعلمي للمسرح المدرسي. يدخل مصطلح [المسرح المدرسي] في مجال دراما الأطفال، التي تنقسم بدورها حسب المراحل الدرامية، من الروضة صعوداً إلى المرحلة الثانوية؛ ولكل مرحلة من هذه المراحل أسسها والأسلوب الذي تقدم فيه والمادة المناسبة للمرحلة العمرية. ويزر تامل حضور المسرح في المدرسة تداخلاً مريباً في أديتات التنظير المسرحي بين ثلاثة مصطلحات على الأقل هي:

- مسرح الأطفال

- المسرح المدرسي أو التربوي أو التعليمي

- المسرح الصفي

مسرح الطفل : نجد عدة تعريفات وتحليلات لمسرح

الأطفال وضعها نقاد المسرح والمعاجم المختصة، غير أنه بالإمكان في هذا المقام الضيق الاكتفاء بما ورد في دليل «أكسفورد» لأنه يلئم بجميع جوانب مسرح الأطفال، يقول: «إن مسرح الأطفال يطلق على العروض التي يقدمها ممثلون بالغون أو محترفون أو هواة وفنانو التمس سواء في المسارح أو في القاعات المدرسية، وهو لا يشمل أبداً التمثيل الاحترافي للأطفال أو عروض الهواة التي يقدمها الأطفال في المدارس للجمهور» (3). ويقوم هذا المسرح على نصوص مسرحية للأطفال من الأدب العالمي أو المسرحيات الغنائية أو نصوص محلية يمثل فيها ممثلون من (الكبار) وفي بعض الأحيان من الصغار حسب متطلبات النص، ويستخدم هذا النوع جميع تقنيات المسرح (إضاءة، ديكور، مؤثرات صوتية...).

المسرح المدرسي: يعتمد المسرح المدرسي في المقابل على نصوص مسرحية يختارها المدرس من الكتب المدرسية إن وجدت أو من مصادر أخرى تكون لها علاقة بأموال حياتية تغني المنهاج وتعالج قضايا من شواغل التلاميذ، ويمثل المسرحية ويخرجها تلاميذ المدرسة بإشراف المدرس، ويشاهدها المتعلمون وأهاليهم والمدرسون. وتعتمد الدراما التعليمية على مواهب المتعلمين وقدراتهم على بناء مشاهد ارتجالية لا تستند إلى الإعداد المسبق ولا تستعين بالتقنيات المسرحية إلا قليلاً، وتُغذ داخل الصف، لإثارة مواقف درامية تعبر عن أفكار المتعلم ومشاعره من خلال الأداء الجسدي والصوتي وهي، من ثم، وسيلة لتحقيق أغراض تعليمية.

المسرح التربوي: وهو النشاط المدرسي الحر، الذي لا يخضع لقيود البرامج والتزاماتها وإنما له أهدافه التربوية العامة التي تتخطى دائرة الاختصاص وهو من هذه الزاوية اختيار غير مفروض على التلاميذ، تتوقف مزاولته على رغبة المتعلمين وجهود المعلمين في ترغيبهم وإعانتهم على ممارسته. وأنت ترى أن هذه الاصطلاحات على دقتها، قريبة تتقاطع في مدلولها عند نقاط عدة يمكن توضيحها في الشبكة الآتية:

التمهيد	مشرح الأطفال	المشرح المدرسي	المشرح الصفي
	هو أو محترف ليس مقصوداً على التلاميذ (أطفال، شباب) .	أداء تلاميذ من فصول عدّة	أداء تلاميذ من نفس الفصل
التمهيد	دور الثقافة والشباب . . .	المدرّجات المدرسيّة إن وجدت، أركان تنصيب عماسيات احتماليّة . . .	قاعة الدرس
النشاط	مشرحي محترف غالباً	مدرّس، تلميذ	المدرّس
الموضوع	موضوعات اجتماعيّة وتربويّة عامة	موضوعات اجتماعيّة وتربويّة عامة . . .	مسرحية بعض المشاهد الدرامية الموجودة داخل الكتاب المقرر
الجمهور	أطفال . . .	تلاميذ ، أولياء التلاميذ	تلاميذ الفصل
الهدف	تربويّ عامّ	تربويّ تشيعي ترفيهيّ	تربويّ، تعليميّ
المجال	عام واسع	خاصّ ضيق	مخصوص أضيق

والتربويّة والاجتماعيّة والنفسيّة، من خلال مخاطبة معارك التلاميذ الذهنيّة ومشاعرهم الوجدانيّة وقدراتهم الحسيّة الحركيّة

2 - أهمية المسرح المدرسي: تأسيس علمي

بالإضافة إلى الوظائف التربويّة العامة للمسرح المدرسيّ من تنمية شخصيّة المتعلّم والمساعدة على التعبير بكلّ أشكاله اللغويّة والجسديّة، وتمكين المتعلّمين من فهم ذواتهم والعالم من حولهم، فإنّ النشاط المسرحيّ، باعتباره وسيلة تعليمية في البرامج الدراسية مؤسسة على اللعب، يحقّق مشاركة المتعلّم وحضوره في الأنشطة التعليميّة. وقد أظهرت العديد من الأبحاث التربويّة أهمية النشاط المسرحيّ في سيّورة النّموّ عند المتعلّمين عقلياً ومعرفياً ووجدانيّاً واجتماعيّاً، نظراً لأنّ المسرح وسيلة من وسائل التعبير عن المشاعر والأحاسيس وأسست هذه الأبحاث حول أهمية المسرح في التعليم على الحاجة النفسيّة الملحة للتعبير الوجدانيّ باعتباره شرطاً أساسيّاً لتوازن الطفل النفسيّ.

وركّزت أبحاث أخرى على أهميّة النشاط المسرحيّ في تنمية الخيال وقدرات الأطفال اللغويّة، وتعرين

ولمزيد توضيح هذه الشبكة يمكن الاستناد إلى التعبير الذي بناه الدكتور عبد الفتاح أبو معال من المسرح المدرسيّ والمسرح الصفيّ حين اعتبر أن المسرح المدرسيّ يقتصر: «إما على الجمهور من أطفال المدرسة فقط، أو الأطفال ومعلّميهم أو إلى بلوغ الأباء والأمهات لحضور عرض المدرسة المسرحيّة الذي يقام بمناسبة معينة. أما المسرح الصفيّ فيعني عرضاً تمثيليّاً بسيطاً، بإشراف معلّم المادة التعليميّة، وذلك بهدف مساعدته على توضيح المواقف التعليميّة التي يتعرّض لها أثناء التدريس، وقد يكون ذلك موقفاً تاريخيّاً أو علميّاً أو أدبيّاً منزعاً».

ونخلص من هذه التحديدات إلى حقيقة أنّ المسرح المدرسيّ ليس إلّا فضاء لقاء المسرح بالتربيّة سواء كان مادة مدرّسة وأسلوب تعليم يعتمد في القاعات الدراسية أم كان مادة تنشيطيّة تتحرّز فيها الممارسة المسرحيّة من طابع الدرس النظاميّ وصرامته لتخضع لمنطق التنشيط والترفيه. وفي الحالين، يبقى المسرح المدرسيّ مسرحاً تربويّاً تعليميّاً هدفه تهذيب المتعلّم وترفيهه وصقل مواهبه. وللك ذلك يسعى هذا المسرح إلى القيام بوظائف أساسية متنوّعة تمسّ الأبعاد اللغويّة

إدماج المسرح في المدرسة لقياس جدواه التعليمية (باعتباره أداة) أو قدرته على التكيف الاجتماعي (socialisation) وتساءلت إن كان للممارسة المسرحية في المدرسة من آثار في نمو شخصية التلميذ وتجربته المدرسية. وانتهت أغلب الأبحاث الميدانية والدراسات المعنوية إلى بيان أهمية المسرح المدرسي الكبرى في تكيف التلاميذ اجتماعيًا وتنمية مهاراتهم التواصلية وإغناء تجاربهم الشخصية إضافة إلى تحسن نتائجهم في الدراسة (5).

ولقد أجريت عدة تجارب في الغرب، من أجل معرفة آثار مسرحية الدرس ودراسة نتائج التفاعلات الإنسانية داخل القسم. ومن أهم من اكتب على هذه المسألة الباحثان البلجيكيان جيلبير دولاندشير Gilbert de Landsheere وأندري ديلشامبر André DEL Chambre، اللذان اعتمداً بالسلوك غير اللفظي داخل الفصل الدراسي، ودراسة توظيف الحركات المعبرة وتحويل القسم إلى مُشغل مسرحي (ورشة) يشغف فيه الأستاذ المادة الدراسية ويشترك في ذلك التلميذ من أجل إثراء العملية التعليمية وتمثيل المواقف الدرامية. وتبين لهما أنه بالإضافة إلى الحركات، يستغل المدرس المكان والزمان في عملية التدريس، أي يستثمر الموضعية Proxémique في كل إمكانياتها العلائقية، ويتحكم في المسافة التواصلية بينه وبين التلميذ قريباً وبعداً، ويستثمر قدراته الملمحة وحركات الجسد لأداء درسه في أحسن أداء تربوي، من خلال الجمع بين التلقظ اللغوي والتشخيص الكولغرافي الجسدي. وشهدت تجربة المسرح التعليمي تطوراً ملحوظاً في بعض بلدان العالم مثل إنكلترا وأمريكا، فأغلب المناهج الدراسية في إنكلترا في المرحلة الابتدائية مثلاً، قد أعيدت صياغتها على نحو أصبح التمثيل هو أسلوب تقديمها للمتعلم. فأصبحت أسماء الكتب (مثل وقرأ) (الحساب والتمثيل) (النشاط التمثيلي والعلوم)، وهذه المواضيع وغيرها تقدم مسرحية داخل الصف يؤذيها التلاميذ أنفسهم.

المتعلمين على محاكاة الأشخاص والمواقف من خلال لعب الأدوار، وهذا ما يغني شخصياتهم بالعديد من القيم والاتجاهات والأفكار، إما بتجسيد وقائع تاريخية وإعادتها أو محاكاة شخصيات أو التدريب على بعض الأدوار في حياة الطفل المستقبلية (4).

وحتى لا يظل الحديث عن أهمية المسرح وقيمه التربوية والتعليمية حديثاً عاماً رأينا أن نعرض وجهة نظر بعض العلوم ونتائج بعض الدراسات التطبيقية المنجزة حول المسرح في المدرسة تأسيساً علمياً لهذه العلاقة الثنائية الوطيدة وزيادة في الإقناع بجدوى دمج المسرح في الفضاء المدرسي.

من منظور علم النفس العلاجي:

إذا أخذنا مسألة أهمية المسرح في المدرسة من منظور علم النفس العلاجي، تبين لنا أن علماء النفس قد أشادوا منذ خمسينيات القرن الماضي بأهمية المسرح في العلاج النفسي مع أبحاث مورينو Morino الذي ساهم في نشأة ما يعرف بالدراما النفسية Psychodrama وهي تقنية علاجية تستخدم في تكيف الجانحين ولجم حالات العنف المرضي... وقد أخذ بهذه التقنية العلاجية كل من سيغموند فرويد و يونغ وأدлер وكارل روجرز. ووجهة النظر هذه هي صدى لمحققة أساسية تتعلق بالوظيفة الرئيسية للفن ككل، فالفن يعيد إلى الناس صحتهم النفسية وقد يتخذ البعض وسيلة لتشخيص بعض الحالات النفسية الشاذة وعلاجها، وتبقى وظيفة الفن الأصلية مساعدة الإنسان على اكتساب اتزانة النفسي وبالمدرسة اليوم كثير من الاختلال النفسي والكثير من العنف الذي يحتاج إلى فن المسرح كي يهذب ويحد من شططه.

من منظور البيداغوجيا والتعليمية didactique :

انشغلت الكثير من مراكز الأبحاث والمخابر النفسية والبيداغوجية في الفترة الأخيرة بإجراء تجارب

من منظور عرفانيّ cognitif :

يأتي إدراج المسرح في التعليم مستجيباً لمطلب أساسي تلح عليه نظرية الذكاءات المتعددة لغارنر (6) من خلال تأكيدها أنّ الطفل لا يعرف ذكاءً واحداً موحدًا، وإنما لديه سبعة ذكاءات متكاملة تحتاج إلى اعتماد طرائق قادرة على تنمية مختلف هذه الأشكال الذكائية. والمسرح وسيلة تكوينية جامعة فيها اللغوي وغير اللغوي وفيها الفردي والجماعي وفيها الإيقاعي والايماي . . ويبدو من هذه الزاوية، أن الدرس الناجح هو ذلك الذي يلتقي فيه السلوك اللفظي وغير اللفظي ويجتمع فيه المعرفي بالمهاري والشخصي بالاجتماعي بشكل متكامل دون فصل. وتلك لعمرى شروط يلبثها الأداء المسرحي.

وعلى هذا الأساس لا بدّ أن يكون للمسرح دور معتبر في المجال التربوي داخل الفصل الدراسي وخارجه، وينبغي للمتخصصين في علوم التربية أن يولوه أهمية كبرى للأخذ به طرًا لحواصه المهمة ولفعاليته الكبيرة في تحقيق الأهداف الإيجابية المرجوة وتفعيل الكفايات البيداغوجية المرسومة.

من جهة أخرى، بات من المعلوم اليوم أن المرء حسب هنري ديوزيد Henri Dieuzeid يتعلم :

- 1% بواسطة الذوق
- 3,5 % بواسطة الشّم
- 1,5 % بواسطة اللمس
- 11 % بواسطة السمع
- 83 % بواسطة البصر

وهذه الحواسّ جميعا مفقّلة في المسرح تقاطع فيه. ولا بدّ لكلّ حريص على نجاح عملية التعلّم من أن يلتفت إلى القيمة التربوية التعليمية التي في المسرح قصد توظيفها واستثمار إمكاناتها الهائلة في توصيل المعارف والتدريب على المهارات. وفي نفس الإطار ينهض أصحاب نظريات العرفان، في دراستهم للذاكرة

والقدرة على التخزين والاسترجاع، إلى أنّ الإنسان يتذكّر :

- 10 % مما يقرؤه
- 20 % مما يسمعه
- 30 % ممّا يراه
- 50 % ممّا يراه ويسمعه
- 20 % ممّا يقوله وهو يفعل شيئاً.

تبرر جميع هذه المعطيات حقيقة نفسية تتعلق بالتعليم، هي أنّه كلّما ازداد عدد الحواس التي يمكن استخدامها في تلقي فكرة معينة أدّى ذلك إلى دعمها وتقويتها وثبوتها في ذهن المتعلّم، وأنّ استيعاب الفرد للمعلومات يزداد بنسبة 35 % عند استخدام الصوت والصورة، وأنّ مدّة احتفاظه بهذه المعلومات تزداد بنسبة (55 %). والمسرح، بسبب جمعه بين الصوت والصورة والحركة، ييسر استيعاباً أكمل ويحوّل المصوّرات إلى محسوسات فيسهّل عملية التعلّم والتخزين. وعلى هذه المعطيات، فكلّ النسب الماثورة تفرض على الباحث والمهتم بشؤون التعليم إعادة النظر في العملية التربوية بمدارسنا العربية بصفة عامة والتونسية بصفة خاصّة، إعادة تقتضي أن يحلّ المسرح منها محلّاً خاصاً لأنّ منزلته فيها، إلى الآن، لا تعكس هذه القيمة التربوية التي تؤكدّها مختلف العلوم ولا الجدلّ التعليمية التي تثبتّها مختلف الأبحاث البيداغوجيّة الميدانيّة، وحضوره لا يزال محتشماً لا يفي بالغرض ولا يستجيب للحاجة.

3 - أشكال حضور المسرح في المدرسة:

إذا تأملنا وضعية المسرح داخل الفضاء المدرسي وجدناها متعدّدة تتعدّد شكل الحضور وفضائه وصلته بالتعليم والتعلّم، وتبيّن لنا أنّ وظيفة المسرح التربوية في المدرسة تتحدّد بوضعية التربية المسرحية ضمن البرامج التعليمية، إما باتخاذها وضعية المادة الدراسية

لوظيفتين الأساسيتين له: الترفيه والتربية، ويتمّ تفاعل هاتين الوظيفتين في إطار عملية نقل خطاب في أسلوب دراميّ أي عبر المتعة وفيه قلب ترفيهي، حتى يكون لهذا الخطاب وقعٌ ومفعول إيجابيان على المستقبلين جمهوراً كانوا أم تلاميذ (7). وهذا الحضور على تنوّعه يظلّ ضعيفاً محتشماً يختلف في المؤسسات من مدرسة إلى أخرى وفي الفضاءات الاجتماعية من فضاء إلى آخر ريفاً ومدينة.

4 - المسرح والأهداف التربويّة:

يتأسس المسرح باعتباره فنّاً درامياً على اللعب وهو بذلك يتّخذ أهميّتين: أولاهما ترفيهية، فاللعب سواء للفائزين بالأدوار المسرحيّة أو المضرّجين، يمثل وسيلة إمتاع تروّج على المتعلمين وتجذب طاقاتهم للعمل والجذب، وثانيتهما توعويّة تثير العقول وتصلّل الأذواق وتهذب الميول، فتحدّ من أُنانيّة التلميذ وتؤدّره على التفاعل الاجتماعي والمشاركة في الحياة المدنيّة وتكفّ برّعه إلى اللعب والتمرد... وفي هذا المجال، يحقّق المسرح المدرسيّ عدة أهداف هامة في مجالي التربية العامة والخاصّة، نذكر منها الأهداف التربويّة والأهداف اللغويّة والأهداف النفسيّة والأهداف الاجتماعيّة. ويعني هذا أن المسرح المدرسيّ الذي يعتمد على التلقائيّة والعفويّة والذاتيّة والمعيّة والمتمثيل العفويّ الفطريّ والارتجال والتخيّل، يعمل على تحصيل أهداف تربويّة وتعليميّة متعددة ومتنوعة يمكن إجمالها في ما يلي:

- هدف الترفيه والإمتاع:

يتجلى في شغل النفس وتمثيل الروايات والحكايات وملء الفراغات الزمّية بأنشطة لعبيّة مفيدة. فالمسرح، بالنسبة إلى الناشئين والأطفال، يمثل نشاطاً جذاباً وفضاءً رائقاً لممارسة ألعابهم المفضّلة وتقّصّ مختلف الأدوار وتجريب خيرات الكبار والدخول إلى عوالمهم. إذ يعمد المسرح المدرسيّ إلى تدريب المتعلّم/الممثل على رشاقة الجسم وسرعة الانتقال على الخشبة والقدرة على

ضمن موادّ التربية الفنيّة، أو تنزيلها منزلة الوسيلة التعليميّة التي تستخدم طريقة لتقديم محتوى العديد من المواد التعليميّة، أو إعطاؤها مكانة الأنشطة التكميليّة التي تتجاوز فضاء الفصل إلى فضاء المدرسة. ويقود التأمّل إذن، إلى اكتشاف ثلاثة أشكال يحضر المسرح عبرها في المدرسة:

1- الشكل: باعتباره أداة تعليميّة تُعتمد في الكثير من الدروس من أجل تهيئة المتعلّمين وشدّ انتباههم إلى التعلّم الجديد. فتعتمد الومضة المسرحيّة منطلقاً لدروس الأدب أو اللغة أو سندا لدروس التواصل الشفويّ أو تقييماً للمكتسب ووقوفاً عند نقل أثر التعلّم... والمسرح هائناً، وسيلة تعليميّة ناجعة في بسط المعطيات المعرفيّة وتوضيحها وتجسيدها سواء اتّصل الأمر بالمعارف أو القيم والاتجاهات الوجدانيّة أو القدرات اللغويّة.

2- الشكل: باعتباره مادة مدرسيّة تدرّج ضمن مجال الاجتماعيّات والتربية على الفنون، بضعة هامة (التربية التشكيليّة، الموسيقيّة، المسرحيّة...) فيكون المسرح في هذه الحال، مادة قائمة بذاتها، لها أهدافها ومحتوياتها مثل مدّ المتعلمين بثقافة مسرحيّة حول المسرح وتاريخه ونظريّاته، أو تمكينهم من امتلاك بعض المهارات والتقنيّات اللازمة لفنون المسرح كالإخراج وأداء الأدوار والديكور.

3- الشكل: باعتباره نشاطاً تكوينيّاً تكميليّاً يندرج ضمن النوادي المختلفة التي تحرّك الحياة المدرسيّة وتمدّد أبعادها إلى ما يجاوز الدرس. ويبدو هذا الشكل الثالث لحضور المسرح في المدرسة أجدي تكوينيّاً وتربويّاً من زاوية عدم تقيّده بضغوطات المقام المدرسيّ من زمان وفضاء ومحتوى اختصاصيّ، لكنّه أضعف هذه الأشكال وأبهت حضوراً فيها لأنّه ليس إلزاميّاً.

ويعود هذا الحضور المتنوّع للمسرح في فضاء المدرسة إلى طبيعته وخصائصه الفنيّة وقابليته أن يمارس وظائف ومهامّ تعليميّة بمختلف مستوياتها، اعتباراً

طريق التحكم في اللغة وفق مقياس الصرف والنحو
والتركيب التداولي الصحيح.

- الهدف التربوي الاجتماعي:

يهدف البعد التربوي الاجتماعي إلى تكوين مواطن
منفتح على الآخر غير على وطنه وأمته، يشتغل في
فريق منسجم ومتآلف بعيداً عن الضغائن والكراهية
والحسد والميول السلبية. والمسرح فنٌ جماعي يتيح
لممارسيه فرصة طيبة للتمرس بمعيشة الجماعة، وتنمية
هذه الخصال المطلوبة اجتماعياً. والمسرح المدرسي
من جهة أخرى فضاء اجتماعي وتربوي خلّاق، يسمي
إلى تهذيب الممثل والمتلقي اجتماعياً وأخلاقياً وتربوياً،
ويعدّ إلى تنشئته وإصلاحه ليكون مواطناً اجتماعياً
صالحاً. أضف إلى ذلك أنّ للمسرح وظيفة علاجية
تُخلّج في تحرير المتعلّم من أمراضه النفسية، وسواسه
الشيزية عبر التمثيل واللعب والتخييل وتشخيص الأدوار
المسرحية، يخرج المنطوي من عزله، ويخلق الخجل
برفع الخجل عبر تدريب المسرحي المتواصل، ويصير
إلى نوع من التضامن الإيجابي الذي يفقده تدريجياً إلى
التواصل الناجع مع الآخرين بثقة في النفس تسمح
بمواجهة الجمهور والتوقف في معالجة المواقف التواصلية
الاجتماعية المختلفة داخل المدرسة وخارج رحمتها.
كما أن لهذا المسرح وظيفة أخلاقية تستند إلى تهذيب
المتعلّم وتغيير اتجاهاته السلوكية السلبية، فطريقته القائمة
على تلقين الدروس في شكل أدوار مسرحية ومشاهد
درامية ناجحة، بلا ريب، في تزويد التلميذ بمجموعة
من القيم والخلال الفاضلة كالصدق والإحسان والتعاون
والأمانة... وتجنّبه في المقابل، بعض الصفات
الزمنية كالخيانة والكذب والنميمة والغيبة والسرقة...

- أهداف المسرح التعليمية:

إن نجاح الطفل أو المراهق فوق منصّة التمثيل
يكون له عميق الأثر في وعيه بذاته وتكوينه الشخصي،
لذلك يحتل فنّ التمثيل مكانة كبيرة في حياة الإنسان

التواصل اللغوي والبصري، واللعب على الركح بطريقة
مرنة توحى بالشاعرية والرمزية والقدرة على تفسير الجدل
الرابع والتحكّم في تعابير الوجه واستخدام اليدين بطريقة
معبرة ووظيفية. ويحصل كلّ ذلك في إطار لعب الأدوار
وتجسيم المواقف فيتعلّم المؤدّي والمتلقّي في أجواء لعبية
لا ثقل فيها ولا رتابة. وفي المسرح المدرسي، يمكن
الاستعانة بتقنيات الإخراج في تدريب الممثلين/ المتعلمين
وتعويلهم على الارتجال وتشخيص الأدوار حركياً عن
طريق المعاشاة وتذكر التجارب الماضية أو تمثّل تجاربهم
الخارجية ضمن الإمكانيات التي تتوفّر عليها المؤسسة على
مستوى التجهيز والتأثيث. ويعدّ المتعلّمون الذين مرّوا
بمثل هذه التجارب كما تثبت نتائج الأبحاث الميدانية،
يجدون متعة في لعب هذه الأدوار ويقبلون على حصص
التمثيل إقبالاً جيّداً ويستعملون من الحصص الدرامية
الممسوحة لأنها تجمع الإفادة إلى المتعة (8).

- هدف التنقيف:

يمثّل المسرح أداة للتنقيف والجماعة (9) فهو
يستهوو ميول الإنسان الذهنية فقط، بل ميولها العاطفية
والجمالية التي يهذبها ويرتقي بها. أفومها بحثاً عن
وسيلة نشع بها حاجة الفرد إلى الأدب، فلن نجد
وسيلة أبعد ولا ألطف من الحفلات التمثيلية المليئة
بالخيال والفكر وبراعة الأداء. (9) ويصبح المسرح
سبائتالي- قناة بيداغوجية وأداة تعليمية في التعامل مع
التلميذ والتواصل معه ويكون النصّ المسرحي الذي
يحفظ حتى يؤدّى سبيل المدرسة والمتعلّم إلى الاطلاع
على الثقافات المحلية والإنسانية واكتشاف تصوّرات
الأخر ورؤاه للعالم والوجود. والمسرح من هذه الزاوية
وسيلة ناجعة في توسيع آفاق الطفل وإثراء زاده اللغوي
والفكري، أمّا البعد اللغوي للنشاط المسرحي والتدريب
الدرامي، فيتمثّل في تمويد التلميذ على القراءة الفصيحة
البلغة مع تصحيح أخطائه والاعتماد على التعلم الذاتي
وتشخيص المشاهد لغوياً واكتساب فصاحة النطق
وحسن الإصغاء والتعبير عن الانفعالات والمشاعر عن

باعتباره نشاطا شاملا لمعظم أشكال الفنون الأخرى السمعية منها والصورية. وبهذا السبب تمتد فائدته لتشمل المتعلم والمعلم على حد سواء.

أولا من جهة المتعلم: يشجع فن المسرح حاجات الطفل الذهنية والنفسية والجسدية. ف «أهمية التمثيل وفائدته يمكن تحديدها في أنها تساعد الطفل على التكيف الاجتماعي وحلق فن العيش في الحياة من أجل تحقيق أعلى درجات النمو، كما أنها تساعد على الحياة الجماعية وتجاوز شعوره بالنقص والانطوائية وفقدان الثقة بالنفس من خلال الرعاية والحنان اللذين تهيئهما جماعية العمل» (10). لذلك أصبح ضروريا اليوم، أن تستفيد المدرسة من إمكانات المسرح وما يقع ضمن التمثيل، بمعناه الواسع، من الحركات الإيقاعية والتمثيل الصامت والتمثيل الغنائي والتجمل، وتمثيل العروض الدرامية، تلك التي تعتمد اللغة، وتلك التي تقع ضمن «لصوص» الأساسية الملحة في نمو الطفل/ المتعلم والتي توازي عملية التطور النفسي والتربوي والاجتماعي. ذلك أن المسرح يعلم حقائق الحياة بشكل واقعي مؤثر ويجعل العملية التربوية؛ إذ يتكامل المسرح مع الأساليب الأخرى في العملية التعليمية لتتفق جميعها مع طبيعة التلميد والحياة الواقعية التي يعيشها فتجعل منه إنسانا قادرا على التعبير في مواقف الحياة المختلفة وسباقات التواصل الاجتماعي المتنوعة. ويعتبر النشاط المسرحي أيضا، ميدانا خصبا لإعداد الأطفال للحياة. فهو يساهم في تنمية الطفل ذهنيا وجسديا باعتياده على ارتجال الحركة والموقف والحوار. يتعلم الطفل في المسرح وبه التفاعل مع الأقران، وفيه يكتسب مهارة القيادة وتتطور لديه الأحاسيس الإنسانية النبيلة من خلال أدائه الأدوار المختلفة ومعايشته المواقف المتنوعة ويكتشف الأخلاق الحميدة في تعامله مع الآخرين. وهذه الأمور لا تكتفي بوضع عقل الطفل في الإطار الأفضل للتعلم، بل إنها تؤمن إنسانا راشدا له تقديره لنفسه ومجتمعه» (11) من خلال مجموعة الخصائص التي يتدرّب الطفل/ المتعلم على اكتسابها في المسرح مثل :

- **خصلة الإبداع:** يثير النشاط المسرحي خيال الطفل ويوجهه ويشجعه على التعبير الحر وإطلاق طاقاته التعبيرية. ففي المسرح، يمارس الطفل نشاطا حرا تلقائيا مبدعا يساعده على نقل الأفكار بحرية فتدفع وتولد.

- **خصلة الانتماء الاجتماعي:** يثير النشاط المسرحي وعي الطفل وتنمو حساسيته بالآخر ويتطور انتماءه للجماعة ويتدرّب على استقبال العالم من حوله.

- **خصلة المرونة:** تتطلب هذه القيمة نوعا من التفكير في السلوك الفردي ومراجعة التصور الشخصي حتى يتكيف مع سياق العمل والنشاط التشاركي، فيحتاج الأطفال في هذا النشاط الارتجالي التلقائي أن يكتفوا تفكيرهم باستمرار مع اقتراحات الآخرين.

- **خصلة التوازن العاطفي:** يعمل التمثيل باعتباره متفصلا لكثير من التورّات العاطفية عند الأطفال وخاصة المراهقين منهم، ويتيح المسرح فرصا لمعالجة هذه التورّات على غير تعليمها أو عقلنتها، إذ يمارس الطفل مختلف المشاعر والأحاسيس ويكتشف تأثيرها فريقي وعية بها وتؤمّن له حكمه فيها فيصير إلى نوع من التوازن العاطفي المطلوب.

- **خصلة التعاون الاجتماعي:** يوفر المسرح باعتباره فضاء للعمل الجماعي فرصا لعقد روابط صداقة بين الأطفال ويسمح للطفل بالتدرّب على مقتضيات الحياة الجماعية وما تتطلبه من تنازلات وتعاون لإنجاح العمل المشترك.

- **خصلة تبني المواقف الأخلاقية الأصيلة:** مثل الأمانة والصدق والاعتذار والتسامح والإيمان بالنفس.

- **خصلة حسن الاتصال:** يكتسب الطفل مهارة التعبير عن أفكاره ويمتلك ثقة بتفكيره لأنه يساهم ولو بالتخطيط للنشاط والمشاركة فيه، ولأنّ الحوار في أغلب اللقاءات مرتجل، فإنّ الطفل يتعلّم كيف يفكر بسرعة وكيف يكون مستعدا للكلام.

العمل . وهو يمنح الطفل فرصاً للتعبير عن ذاته ويمكنه من سبيل عاطفيّ موجه متحكم فيه . و يحقق المسرح المدرسيّ الترابط بين الأنشطة اللبّية الممتعة والأنشطة التعليمية المفيدة وتضافر الفعاليّات الفنيّة ومقرّرات البرنامج الدراسيّ، فيحصل النور المتكامل للتلاميذ من جميع النواحي ويزيد خبراتهم ومعارفهم ويرغبهم في الموادّ الدراسيّة.

وتكفي هذه الفوائد حجّة للانطلاق في إدماج النشاط المسرحيّ في الفضاء المدرسيّ كما صنعت الأمم المتقدّمة ليحقق لأبنائنا التلاميذ ما تأخّرنا في إنجازه حتّى الآن من إعداد جيل جديد قادر على استيعاب مهمّات الحياة الجديدة. وتؤخّي المسرح وسيلة فاعلة من وسائل التربية والتعليم والمتعة لأبنائنا المتعلّمين، يساعد على اكتمال شخصيتهم بتحفيّزهم على كسر جدران الصمت، وإكسابهم كفاية الإنصات والحفظ والتذكّر، وتعوّدهم آليات تدبّر المواقف التي يواجهونها سواء داخل المدرسة أو خارجها، وتمكينهم من اكتساب الخبرة على مواجهة الجمهور، والقضاء على ألوان الفجول والعزلة وعلاج صعوبات النطق. وهو لهم وسيلة فاعلة لإدماج الانعزاليين منهم، والذين يجدون صعوبة في التواصل والتفاعل مع زملائهم. ودرة على العمل الجماعيّ والتعاون وتقوية الثقة بالنفس. فالانخراط في النشاط المسرحيّ يمكنهم من فرصة توظيف معارفهم ومهاراتهم المتنوعة التي اكتسبوها في مواد البرنامج الدراسيّ وأنشطته فيتفوّقون في دراستهم نتيجة إقبالهم عليها (14) وينجحون في مواجهة صعوبات الحياة بما تهيّأوا له.

ثانياً من جهة المتعلّم: من الفوائد التي يمكن أن يجنيها المدرّس من النشاط المسرحيّ أيّا يكن شكله، معرفته بالطفل/ المتعلّم وإمكاناته وقدراته. «وكذلك يمكن أن يكون هذا النشاط أسلوباً لتعليم الموضوعات (الموادّ المدرسيّة) مثل التاريخ والدراسات الاجتماعية» (12). كما أن النشاط المسرحيّ يعين المدرّس ليكون قريباً من المتعلّم صديقاً له، يحسّ بالطفل واحتياجاته، فيشعره بقيمته ويتيح له فرصة التعبير ليعبّر عما يجيش في صدره «وأن ينطلق من جزيرته الصغيرة إلى الأوسع، وهذا أمر مهم في التربية» (13).

خاتمة :

يتبيّن لنا ممّا سبق أنّ ثمار العلاقة بين المسرح والتربية ثمار زكيّة نافعة، خاصّة إن هو اعتمد في فضاء المدرسة، فحرك سواكن بعض الموادّ المدرسيّة الجافة، وأيقظ نواحي بعض الاختصاصات الهاجمة، ونشط الحياة المدرسيّة التي حولتها كثرة الموادّ المدرسيّة وكثافة ساعات الدراسة حياةً رتيبةً متفرّقة، ملها المعلم ثقلاً فراح يتحايل في كسر نمطيتها الفاتنة.

لذلك نرى أنّ الحاجة إلى المسرح ماسة يبرزها الواقع المدرسيّ وتشرّعها الأبحاث العلميّة النظرية والميدانيّة فهو كما رأينا يشبع حاجات الطفل العقلية والنفسية والجسدية، ومن ثمّ تتجلى أهميّة التروية والتعليميّة. وهو يساعد على الحياة الجماعية وتجاوز شعور الطفل/ المتعلّم بالنقص والانطوائية وفقدان الثقة بالنفس من خلال الرعاية والحنان التي تهيّهما جماعية

المصادر والمراجع

- أسعد (عبد الرزاق) وكرومي (عوي)، 1984، طرق تدريس التمثيل مطبعة دار الكتب للطباعة والنشر، لوصيل، العراق.
- حمد (حسي عبد المصم)، 2008، المسرح المدرسي ودوره التربوي، مطبعة العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى.
- حمداوي (جميل)، 2009، مسرح الأطفال بين التأليف والميزانين، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى - الطائي (محمد إسماعيل)، د. ت. دراسات في المسرح التربوي، بغداد، العراق.
- كويندي (سالم)، 1989، المسرح المدرسي، مطبعة نجم الحديدة، الحديدة، المغرب، الطبعة الأولى
- ملصر (محمد سام)، 1986، النشاط التمثيلي للطفل، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق
- مهدي (ثامر)، 1985، في المسرح المدرسي، دار الحرية للطباعة، بغداد. العراق
- Mandarin Hugon, Mynam de Léonardis, 2007, Pratique du théâtre, développement personnel et expérience scolaire à l'adolescence, Actualité de la Recherche en Education et en Formation, Strasbourg
- Martinez X Ucar, 2004, Le théâtre et l'éducation chercher, imiter, interpréter et représenter, Pédagogie Systématique et Sociale, Université Autonome de Barcelone, Espagne
- Merrieu. M. 2002, Se (re)connaître par le théâtre. Lyon Chronique sociale
- Ryngaert, J P. 1996. Le jeu dramatique en milieu scolaire, De Boeck, Paris
- Tony Jackson, 1980, Learning through theatre: essays and casebooks on Theatre in Education, routledge, N. Y. U.S.A.

الهوامش والإحالات

- 1) Dr X Ucar Martinez, 2004, Le théâtre et l'éducation chercher, imiter, interpréter et représenter, Université Autonome, Barcelone.
- 2) أحمد (حسي عبد المصم)، المسرح المدرسي ودوره التربوي، مطبعة العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2008، ص 72
- 3) الطائي (محمد إسماعيل)، دراسات في المسرح التربوي، بغداد، العراق د. ت ص 106
- 4) حمداوي (جميل)، مسرح الأطفال بين التأليف والميزانين، مطبعة الجسور بوجدة، المغرب، 1، 2009، ص 107
- 5) يمكن الرجوع إلى نتائج الأبحاث التالية ذكرها لا حصراً:
 Tony Jackson, 1980, Learning through theatre: essays and casebooks on Theatre in Education, ed Routledge, N Y
 Dr X. Ucar Martinez, 2004, Le théâtre et l'éducation : chercher, imiter, interpréter et représenter, ed Université Autonome de Barcelone
 Grossset-Bureau, C., Christophe, S. & Isaac, C (1986). La lecture par le jeu dramatique. éd A.Cohn. Paris
 Merrieu. M. (2002) Se (re)connaître par le théâtre. Ed. Chronique sociale Lyon /France
 Ryngaert, J P (1996). Le jeu dramatique en milieu scolaire. Ed. De Boeck. Paris

6) تعتبر هذه النظرية من أبرز النظريات المستخدمة حالياً في التربية والتعليم، ويعتبر هارود جاردنر رأساً لها وقد فزع الذكاء إلى سبعة ذكاءات: الذكاء اللغوي / الذكاء المنطقي أو الرياضي / الذكاء المكاني / الذكاء الخفسي الحركي / الذكاء الموسيقي / الذكاء الاجتماعي / الذكاء الشخصي (7) كويندي (سالم)، المسرح المدرسي، مطبعة نجم، الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى، 1989 ص: 11.

8) Mandanne Hugon*, Myriam de Leonardi, 2007, Pratique du théâtre, développement personnel et expérience scolaire à l'adolescence, Actualité de la Recherche en Education et en Formation, Strasbourg.

9) مهدي (ثامر)، في المسرح المدرسي، دار الحرية للطباعة. بغداد. العراق 1985

10) أسعد (عبد الرزاق) وكرومي (عوني)، طرق تدريس التمثيل مطبعة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، 1984 ص 39

11) ملص (محمد يسام)، الشاطئ التمثيلي للطفل، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، 1986 ص 88

12) نفس المرجع ص 54

13) نفس المرجع ص 36

14) في العام 1999 خاضت خمسة مديري مدارس إلى مركز كينيدي للفنون الأدائية بالعاصمة واشتغلوا من المساعدة في المرح بين الفنون والمناهج التعليمية بمدارسهم ووفقاً لما ذكره كل من إيمي دوما من مركز كينيدي وروجر نوميدي المسؤول عن تسويق شؤون الفنون الخفية سألنا عن عدمه في مساعدة هيرفاكس فإن الفكرة المحدودة أظهرت أن تلاميذ المدارس في طبقتهم يدمج الفنون بأدبهم تدريجاً ثم حققوا تقدماً ملحوظاً في تحصيل المواد الدراسية الأساسية وشمل ذلك درجاتهم في اختبارات اللغة الإنجليزية والبريد.

حديث في جدوى بناء «الملّكة» لدى الطفل وعلاقتها بقدرته على تحصيل المعارف العلميّة والفنيّة

علياء العربي / باحثة نونى

أصوله . وما لم نحصل هذه الملّكة لم يكن الحذق في ذلك الفنّ حاصلًا . وهذه الملّكة هي عبر الفهم والوعي ، لأنّ جد فهم المسألة الواحدة من الفنّ الواحد مشترك بين من شدا في ذلك الفن ومن هو مبتدئ فيه ، وبين العامّي الذي لم يحضّر علما وبين العالم المحرير . والملّكة إنّما هي للعالم والشادي في المون دور من سواهما . يدلّ على أنّ هذه الملّكة غير الفهم⁽¹⁾ .

إذا كان أمر الملّكة يقتضي فصلها من حيث المبدأ عن الفهم والوعي ، فكيف يمكن أن يبنّا لدى أطفالنا باعتبارهم مستقبل هذه الأمة وأملها من جهة؟ وباعتبار الملّكة «المشروع الزّهان» لإعادة إفاقة العقل العربي الإسلامي على فهم ووعي يتماشيا مع روح العصر في قراءة الواقع بمختلف إشكالياته وتعميداته؟

ملكة الحفظ في علاقتها بالتعلّم وتحصيل العلم :

الحفظ هو ملكة من الملكات الأساسية في نموّ الطّفل قبل التأمّل في حدّ ذاته (كما يرى ذلك «جان بياحي»⁽²⁾) ، بل أكثر من ذلك فمن الناحية الأنطولوجية فإنّ «جيل دولوز» في كتابه «الاختلاف والتكرار»⁽³⁾ difference et réputation يقول إنّ الذي يتكرّر هو ذلك المختلف الذي ينبغي أن تكرّره كما هو ، وبهذا المعنى فإنّ القرآن الكريم على اعتباره مختلفا، فإنّه لا يمكن أن تكرّره إلّا كما هو ، لذلك يجب حفظه ، وتكراره لا يمكن أن يكون إلّا بما هو هو ، إذ لا يجوز أن نقول مثلا يقول الله

■ تمهيد:

يقول ابن خلدون في مسألة الملّكة كلاما دقيقا يضعها في غير قدر الفهم والوعي بما يحمله من عمق في مستوى الإدراك العقلي والحسي، بل في مرتبة أعلى شأنًا، وهي مرتبة تكتسب شموخها وقدرها انطلاقًا من ذاتها، حيث كتب أنّ:

«الحذق في العلم واليقين فيه والاستيلاء عليه إنّما هو بحصول ملكة في الإحاطة بمبادئه وقواعده والوقوف على مسائله واستنباط فروعه من

«بما معناه كذا وكذا، وهذا ما يجعلنا ننادي بقراءة «دولوزية» (نسبة إلى الفيلسوف «جيل دولوز») للتخصص التي تتصل بالماضي كما جاء في قوله «إنَّ الماضي لم يعد الماضي المباشر للحفظ إنما الماضي التَّفَكُّري للتمثُّل، الخصوصية المتفكَّرة والمعاد إنتاجها» (4).

وإذا اعتبرنا التعليم الديني -تمثلاً في فعل حفظ القرآن الكريم على سبيل المثال- مرجعية في مرحلة ما قبل المدرسة، فإنَّه ينبغي أن يُلَوَّن بَقِيَّةُ التعلُّمات الأخرى بما لا يجعله متساوياً مع بقية الأنشطة (الرَّسم والموسيقى والرياضة والأنشطة اليدوية). إذ أنَّ الحفظ يبنى الملكة -كما يؤكد ذلك ابن خلدون- وكذلك البنى الذهنية، وبالتالي لا يصحُّ أن نعتبر هذا الحفظ للنصِّ القرآني التَّربِّي والمختلف، مجرد مادة من المواد بل هو يرقى إلى أن يكون أساساً تبنى عليه كل التعلُّمات الأخرى، وتمثلاً صاروخاً للخصوصيات الحضارية والثقافية للطفل العربي المسلم.

في قصور نشاط الحفظ وحده عن بناء الملكة :

أفضل ما نبتدئ به هذا العنصر هو فقرة أوردها العلامة صاحب «المقدمة» أكَّد فيها أنَّ:

«أسر طرق هذه الملكة فتح اللسان بالمحاورة والمناظرة في المسائل العلمية، فهو الذي يقرب شأنها ويحصل مراميها، فتجد طالب العلم منهم (أي في سائر أمصار المغرب) بعد الكثير من أعمارهم في ملازمة المجالس العلمية سكوتاً لا ينطقون ولا يفاوضون، وعنايتهم بالحفظ أكثر من الحاجة. فلا يحصلون على طائل من ملكة التصرف في العلم والتعليم. ثم بعد تحصيل إن ترى منهم أنه قد حصل، تجد ملكته قاصرة في علمه إن فاض أو ناظر أو علم. وما أتاها من القصور إلا من قِبَلِ التعليم وانقطاع سنده. وإلا فحفظهم أبلغ من حفظ سواهم لشدة عنايتهم به وظنهم أنه المقصود من الملكة العلمية، وليس كذلك» (5).

يفرّق ابن خلدون إذن بين الملكة بصفتها المفردة والملكة العلمية، وهو بهذا المعنى لا ينكر ما لفضل نشاط الحفظ على تدريب الملكة وتكوينها تكويناً سليماً، غير أنَّه ينبغي عن فعل الحفظ هذا قدرته -إذا تجاوز الحاجة- على تحصيل المعارف العلمية أو غيرها، بل نفى ذلك ورأى أنَّ تحصيل الملكة العلمية لا يكون إلا بملازمة المجالس العلمية حيث يمكن المشاركة في بناء الحوارات وفي مقارعة الحجة بالحجة لاكتساب مهارة التعليم والمناظرة والمفاوضة. وهي جميعها من صفات «القائد» (the leader) في مفهومنا الحديث، والتي يطلبها سوق الشغل اليوم بكثرة لإنجاح المشاريع.

وليس أجدل في هذا السياق من أن نورد على القارئ ما ذكره المتصوِّف الشهير الإمام الغزالي عن فضل العلم في «إحياء علوم الدين»، عندما قال:

«إذا نظرت إلى العلم رأيته لذيذاً في نفسه فيكون مطلوباً لذاته، ووجدته وسيلة إلى الدار الآخرة وسعادتها، وذريعة إلى القرب من الله تعالى، ولا يتروى إليه إلا به. وأعظم الأشياء رتبة في حق آدمي السعادة الأبدية، وأفضل الأشياء ما هو وسيلة إليها، ولن يتروى إليها إلا بالعلم والعمل. فأصل السعادة في الدنيا والآخرة هو العلم، فهو إذن أفضل الأعمال» (6).

الملكة وعلاقتها بالأنشطة الفنية :

النشاط الموسيقي أنموذجاً

لقد تحدّث الباحثون باستفاضة عن علاقة النشاط الموسيقي وما يرتبط به من مسائل تهتمُّ الذوق الموسيقي والمعرفة العلمية والعملية، بما يمكن أن يتصل بتطوير الملكة الذهنية للطفل، حتَّى إنَّ أحدهم أكَّد في ورقة علمية أنَّ:

«الموسيقى عنصر أساسي من أساسيات التربية إذ تنمي القابليَّات الذهنيَّة للإنسان منذ مرحلة الطفولة المبكرة، فالطفل الذي يتشأ مستمعاً للفنَّاء والموسيقى

تكون في متناول مدارك الطفل سواء من حيث بساطة
اللحن أو الكلمات .

كذلك فإن تعلم آلة موسيقية من شأنه أن يساهم في
اكتساب الطفل لمهارات أخرى تزيد تنمية في نسبة
الدّكاء وتطوير ملكته، إذ يتعلم الطفل من ذلك كيفية
التسقيط في استعمال حواس مختلفة: البصر والسمع
واللمس . ويكون أسلوب التكرار في الحفظ في هذا
السياق بطريقة تختلف عن التكرار الذي تحدثنا عنه في
ما يخص القرآن الكريم الذي يجب تكراره كما هو،
بل هو تكرار يحتمل، في معنى من المعاني، مفهوم
التحرّك والتنوّع الذي يضمن قدرا كبيرا من الخصوصية
لدى الطفل، خصوصية تترجم تميّز ملكته بالأساس .

وغير ما يمكن أن نختم به مداخلتنا المتواضعة في
هذا الموضوع الشاسع، هي فقرة قصيرة تلخص أهمية
دور الموسيقى في ضمان سلامة الملكة وتنميتها لدى
الإنسان طفلا كان أو حتى شابا:

والإنسان الذي نجعله يستمع من مربيته أو من
أحد والديه أو من شريط مسجل إلى عدد من القصائد
الموسيقية، ويشعر بشيء من المتعة، إنّما نحفز قدرات
ذاكرته لتحمل ذاكرته شيئا نافعاً، وتتلذّب على أشياء
جميلة بدلا من تدريجها على أي شيء، وبذلك نجعله
يحبّ بالذلة والنشوة والفرح في طفولته، وحتى عندما
يكبر ويعرض إلى قسوة الحياة تسعفه ذكرياته الجميلة
في أيام الطفولة بالقصائد الحلوة التي حفظها(8).

يكون ذهنه مفتّحا لتلقّي العلم والمعرفة، إضافة إلى
رهافة الحسّ والمقدرة على تذوق الجمال . ولكن
ليست أي موسيقى ولا أي غناء، فالإنسان الذي ينشأ
مع إيقاع مضطرب يكون على الأغلب إنسانا مضطربا،
في حين أنّ الذي ينشأ مع إيقاع منظم يكون على
الأغلب إنسانا منتظما(7).

ومن هذا المنطلق، فإن الموسيقى من شأنها أن
تخلق توازنا في شخصية الطفل من حيث هو توازن
في صلب الملكة التي هي بصدد التكوّن لديه . فهذه
الملكة بقدر ما تحتاج التعويل على العلوم والأسس
الدينية فهي كذلك أكثر حاجة إلى ما يسمو بها إلى
أعلى المراتب وذلك بتنمية الذاكرة وتهذيب الذوق،
ولن يكون ذلك - في رأينا - إلّا بتنظيم النشاط
الموسيقي في حياة الطفل (استماع / إنشاد / عزف /
مسرح غنائي، إلخ) . حتى يصبح مكوّنا رئيسا لملكته
الذهنية .

فأما عن نوعية اختيار الأناشيد (على سبيل المثال)
التي يمكن أن تحتل حيزا من نشاط الطفل الموسيقي،
فيجب أن تكون هادقة وحاملة لقيمتنا الحضارية بما
يتضمّنه فحوى نصوصها الشعرية من حكم وعبر من
شأنها أن تدعّم ما تمّ حفظه من سور القرآن الكريم .
على ذلك يجب أن يكون موضوع هذه الأغاني حول
الحياة العائلية وكلّ ما يحيط بالطفل من مختلف مكونات
الطبيعة من حيوانات ونباتات ومناسبات مختلفة والتي

المصادر والمراجع

باللسان العربي

- ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدّمة، تحقيق وتقديم عبد السلام الشاذلي، (الطبعة الأولى في خمسة مجلدات)، الدار البيضاء، بيت الفنون والعلوم والآداب، 2005
- حجاب، عمر، تجربة أعاني الطفولة في الأردن - مرحلة ما قبل المدرسة - واقع وطموح، ندوة أعاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة، المملكة الأردنية الهاشمية، مشورات وزارة الثقافة، عمل جماعي (أوراق عمل)، المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، 1998 .

- دولوز، جيل، التكرار والاختلاف، ترجمة وفاء شعبان، بيروت، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، أبريل 2009.
- عبد الله، علي، عتاسيقية الطفل في العراق، ندوة أعاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة، المملكة الأردنية الهاشمية، منشورات وزارة الثقافة، عمل جماعي (أوراق عمل)، المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، 1998.
- المزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدين (مع مقدمة للدكتور بدوي طيانة)، سماراغ (أندوبسيا) مكتبة ومطبعة كرياضة فوئرا، الجزء الأول، بدون تاريخ.

باللسان الفرنسي

Gilles Deleuze, Différence et répétition, Presses universitaires de France, Epméthée, 7ème édition, Mars 1993

مواقع الواب

<http://www.unesco.org/new/ar/education/about-us/who-we-are/history/assistant-directors-general/jean-piaget/>

الهوامش والإحالات

- (1) ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدمة، تحقيق وتقديم وتعليق عبد السلام الشداوي، الدار البيضاء، بيت الفنون والعلوم والآداب، 2005، ص 350
- (2) يتحدث موقع اليوسكو عن هذا المفكر السويسري عبر الرابط التالي، ويمكن من خلاله تحميل بعض كتاباته مجاناً
<http://www.unesco.org/new/ar/education/about-us/who-we-are/history/assistant-directors-general/jean-piaget/>
- (3) راجع:
- Gilles Deleuze, Difference and Repetition, Translated by Paul Patton, NEW YORK, COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, 1994
- أو النسخة الفرنسية الأصلية:
- Gilles Deleuze, Différence et répétition, Presses universitaires de France, Epméthée, 7ème édition, Mars 1993
- أو كما ترجمته الدكتور - وفاء شعبان، التكرار والاختلاف، بيروت، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، أبريل 2009.
- (4) دولوز، جيل، التكرار والاختلاف، ترجمة وفاء شعبان، بيروت، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، أبريل 2009، ص 167.
- (5) ابن خلدون، المصدر السابق، ص 352.
- (6) راجع: الغزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدين (مع مقدمة للدكتور بدوي طيانة)، سماراغ (أندوبسيا) مكتبة ومطبعة كرياضة فوئرا، الجزء الأول، بدون تاريخ، ص 10 - 22.
- (7) عبد الله، علي، عتاسيقية الطفل في العراق، ندوة أعاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة، المملكة الأردنية الهاشمية، منشورات وزارة الثقافة، عمل جماعي (أوراق عمل)، المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، 1998، ص 62.
- (8) حجاب، نمر، تجربة أعاني الطفولة في الأردن: مرحلة ما قبل المدرسة - واقع وطموح، ندوة أعاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة، المملكة الأردنية الهاشمية، منشورات وزارة الثقافة، عمل جماعي (أوراق عمل)، المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، 1998، ص 101.

الموسيقى العربية :

بين مفهوم الهوية واللّغة الموسيقية

عزير الورثاني /باحث، تونس

لغة عالمية تشترك فيها كلّ شعوب العالم، فإنّها، في حقيقة الأمر، مجموعة لغات تختلف من حيث الهويات واللّهجات الموسيقية، وبالتالي فإنّ هذا الاعتقاد خاطئ لأنّ الموسيقى تمثّل عاملاً مشتركاً فقط من ناحية الأساس والمبدأ وإنّ مثلت «فنّ تنسج الأصوات بصورة محببة للأذن» (2). وفي هذا الإطار إنّ محاولة تقديم مقارنة لمفهوم اللّهجة الموسيقية وتأثيرها على الهوية الموسيقية العربية

■ ارتأينا في هذه الورقة أن نجتمع بين مفهومين - الهوية / اللّهجة - وعلاقتهما بالممارسة الموسيقية في العالم العربي. وهذا يعود إلى أنّ اللّهجة تمثّل الخصوصية المنبثقة عن الهوية، والهوية تساعد على معرفة الانتماء. وبما أنّ كلّ ثقافات العالم وعلى وجه الخصوص الثقافة العربية توضع في مواجهة مستمرة مع ثقافات وحضارات أخرى، فإنّ الإنتاج الموسيقي العربي المعاصر يضعنا أمام مجموعة من الهويات واللّهجات الموسيقية، وعلى عكس ما يُقال بأنّ الموسيقى هي

1. مفهوم الهوية :

تعدّدت الكتابات التي تعنى بالمبحث المتعلّق بالهوية كمفهوم عامّ في سياقها الثقافي، حيث تجمع العديد من الآراء والمواقف على أنّ الهوية الثقافية تُعَمَّلُ حافظاً يُتمسّ مبدأ ديمومة التنوّع الثقافي، وأنّ هذا الأخير هو الذي يُدعّم الرصيد الثقافي الإنساني، إلّا أنّ ما تناولته هذه الكتابات والتعريفات لمفهوم الهوية يحيلنا إلى شقين من المفاهيم، وهي المفاهيم التي أخذت بعداً فلسفياً والمفاهيم الفنية الأيداعية التي يمكن اعتمادها كمعاهيم في مستوى ثقافي.

فالعبد الفلسفي يضع كلمة «الهوية» أمام علاقة الفرد بالآخر والخصوص كذلك في تفسير الفرد وربط هذا الأخير بمفهوم «الأنا»، أي التشتّت والاتصال بالآخر الجماعي والثقافة المحلية والوطنية: «فالوطنية، بمقدار ما تشير إلى هوية (الأنا) المحلية الخاصّة بنا كعرب بمقدار ما تنطوي على مفهوم حديد ليس هو نتاج موروث الأنا، بل هو نتاج المفاهيم المحددة للآخر (الغرب) الذي أيقظ الوعي بالهوية الوطنية في الوقت الذي يطمح إلى إنهاؤها وتدميرها» (3).

وفي هذا الإطار يمكن التمييز بين الهوية التي يمكن أن تكون متحوّلة في سياق حركي وديناميكي مع الزمن ومتجهة إلى مستقبل مجهول (نحو الآخر) والهوية المنشئة بالاتصال الجامد بالآرث الجماعي الذي يكون الإبداع فيه مشدوداً إلى الماضي (الأنا) والهوية الأخرى الاستشرافية الواعية بحركة الزمن والمؤسسة للقيم الثقافية الجديدة (4) المبنية على مبدأ التوجه نحو الآخر مع المحافظة على الانتماء وأساس المرجعية و بالتالي تبني فكرة العناصر الثابتة والمتحوّلة داخل الهوية.

أما على المستوى الثقافي، فإنّ علاقة الأنا والآخر في مفهوم الهوية تخلق نمطا من الإقصاء والرفض واعتماد الهوية كمفهوم وفكر مهين: « فكل بلد هويته وخصوصياته المحلية المتمثلة في الآرث الاجتماعي والفني والأدبي والديني (...) وكل طرف ينظر إلى الآخر على أنّه النقيض له، يسعى إلى السيطرة عليه، واستغلاله بمختلف الوسائل، اقتصادياً وثقافياً قصد الاستفادة منه(5)». وهنا تطرح مسألة التناقص والمتناقض بين المجتمعات.

نلاحظ إذن أن التعريف الأول قد عالج هذا المفهوم من مطلقين: فلسفي وثقافي، بل أنّ كتابات أخرى تُعرّف الهوية الثقافية على أنها طرح لإشكاليات جديدة ارتبطت بالهوية الفنية للمجتمع، غير أنّ هذا الطرح يعود أساساً إلى تأثيرات أخرى لعلّ من أهمها العولمة والحدائق والتحولات السياسية التي تخلف في بعض الوصمات شكلاً من النمطية والثقافة الأحادية (6)، ومن وجهة نظر أخرى تُعرّف الهوية على أنّها فكرة وشعور متأصل في الذات، تكون في حاضرتنا للمحافظة على القيم الإنسانية (7)، إلا أنّ هذا التعريف يعدّ تعريفاً سطحياً لم يرتبط بأي سياق اجتماعي أو سياسي أو اقتصادي وذلك لأنّ الهوية يمكن أن تكون مجموعة هويات تنبثق من أي مجال لتكرس فكرة ومبدأ وانتماء.

أما ما اعتمدته مراد الصقلي في تعريف الهوية فهو مقصّل مباشرة بالعمل الفني والإبداعي الذي يكرّس

مفهوم الهوية الثقافية من الجانب الموسيقي، حيث أنّه يتعامل مع هذا المصطلح باعتباره منظومة متكاملة تحتوي على عناصر اللغة الموسيقية المحلية وعناصر موسيقية دخيلة على الموروث الموسيقي التقليدي، من خلالها تضمّن الهوية الموسيقية البقاء والاستمرارية والتميّز، وذلك باعتبار أنّ الهوية هي ظرفية متحوّلة مع الزمن، كما تحتوي بداخلها على عناصر ثابتة متمثلة في عنصر اللهجة الذي يساهم في بناء الهويات وتنوّعها. فهي إذن مقاربة تسعى إلى وضع اللهجة الموسيقية المحلية كأهم مقياس لتحديد العناصر الموسيقية المعتمدة في العمل الإبداعي ويدورها تكون محددة للهوية الموسيقية، كما يشير الصقلي إلى مفهوم الموسيقي التقليدية الحديثة التي تمثّل رابطاً بين الخطاب الموسيقي الحديث وإعادة التراث الموسيقي وبذلك فهي تساهم في الإشعاع والحفاظ على الهوية الموسيقية المحلية (8). وفي سياق ما استعمرناه من تقديم موجز للهوية كمفهوم عام من مختلف الزوايا فإنّ الهوية تمثّل عدّة رؤى متباينة إذ تحيل على مفهوم مطلق يجمع بين الحقيقة والماهية والذات والوحدة والاندماج والانتماء والتساوي والتشابه (9).

1.1. الهوية الموسيقية :

إنّ الهوية في سياقها الثقافي، كما ذكرنا سابقاً، تطرح إشكاليات جديدة انطلاقاً من دراسة الوضع الحالي للمشهد الثقافي والممارسة الموسيقية على وجه الخصوص من خلال ربطها بمسائل ثنائية وهي الهوية والأصالة والحداثة والمعاصرة: « ومن هنا يتضح المأزق الثقافي، فعندما نكون غير راضين عن حاضرتنا، ننادي بالماضي والأصالة والهوية والتراث وهو الشأن الحالي، وعندما نكون غير راضين عن ماضيتنا، ننادي بالحداثة وما بعد الحداثة والمعاصرة والانفتاح والعولمة والمتناقض وهو كذلك الشأن الحالي» (10). وكوعلى هذا الأساس فإنّ التراث هو رمز للهوية بما أنّ تراث اليوم سيكون حتماً مغايراً لتراث الغد كما

أن الهوية ستكون، هي أيضا، متحوّلة لكن عن طريق تراكمات مختلف الفترات التاريخية، وأما ما تعيشه الأقطار العربية في الفترة الراهنة فهي ازدواجية تجمع بين عنصر الهوية المتصل باللهجة الموسيقية المتأصلة والانفتاح الثقافي.

فمن حيث الممارسة الموسيقية المعاصرة، يمكن للعناصر الأدائية أن تؤثر، إلى حد ما، وبشكل مباشر على الهوية الموسيقية العربية من خلال إدراج هذه العناصر بصفة تجعلها تتفاعل بشكل سلمي، على أن الهوية الموسيقية تعطي صفة الانتماء الثقافي والحضاري انطلاقاً من العناصر المحلية للخطاب الموسيقي أي الإحساس أو الصفة التي يطلقها الموسيقي على نفسه، والوعي الذاتي الذي من خلاله يريد أن يكون أو يؤسس لنفسه كيانه (فردياً أو جماعياً) تكون فيه الخصوصية الموسيقية مميزة له مع الآخرين، كما أن الهوية هي تيّارات فردية تجعل الموسيقي يفكر في ما يريد أن يكون وفي ما يطمح إليه دون أن ينسى في الظاهر والباطن ماذا كان، وهي بذلك تطرح قضية الانتماء الثقافي من منطلق موسيقي (14).

وانطلاقاً من الفعل الموسيقي وعلاقته بالهوية، فإن الهوية الثقافية تتركس صفة التمييز والمحلية، كما أنها تمثل وعياً للذات والمصير الواحد من موقع الحيز المادي والروحي الذي نشغله في البنية الاجتماعية وبفعل السمات والمصالح المشتركة التي تحدد توجهات الناس وأهدافهم لأنفسهم ولغيرهم وقد تدفعهم للعمل معاً في تثبيت وجودهم والمحافظة على منجزاتهم وتحسين وضعهم في التاريخ (...). الهوية هي وعي الإنسان وإحساسه بانتمائه إلى مجتمع أو أمة أو جماعة أو طبقة في إطار الانتماء الإنساني العام (12).

إلا أنها تمثل مفهوماً ظرفياً متحوّلاً حسب الوضع الاجتماعي والسياسي وغيره من الجوانب المؤثرة، لذا فهي تجمع بين عنصرين هما: الثابت وهو الأصل والمرجع الذي يمكن له أن يشكل التراث الجماعي ومختلف المكونات المحلية التي تميل إلى الثبات - وهي لا تسلم هي الأخرى من التغير البطيء حسب

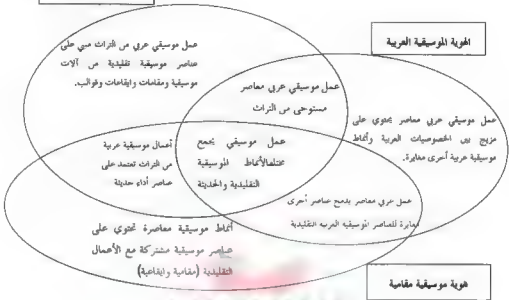
الفهم والتأويل ولكنها تبقى أقل تأثراً بالمتغيرات - أما المتحوّل فهو كلّ العناصر والجزيئات الفنية التي تتحوّل حسب الواقع الثقافي وعلاقته بالظرفية الزمانية (13)، ومهما تشابهت اللغات الموسيقية فإن الهوية تمثل دائماً مقياس التمييز لأن مبدأ الهوية يكمن في إبراز عصري التمييز والاختلاف، إذ التعبير الفني عموماً يكون من خلال أشكال فردية محلية تنفرد بها مجموعة تكون شديدة الخصوصية عن أي هوية ثقافية أخرى (14).

وكما يتضح لنا، فإن الهوية الثقافية، من زاوية الممارسة الموسيقية، تعيش ازدواجية تجمع بين تيار يجرّ العملية الإبداعية العربية نحو ما هو حافز للارتقاء باتجاه المسار الحداثي وتيار ثان متشبث بالهوية الثابتة والمحافظة على الموروث الثقافي، وبذلك تتّنى صفة الإلغاء والإقصاء والغاية منها التأسّل والمحافظة دون مجابهة التحولات الثقافية التي تشهدا شعوب العالم بجميع انتماءاتهم، كما أن هذا التيار، وفي جانب منه، نجد مساهماً في مناهضة التمييز الثقافي. وعليه فإن التشبّث بالهوية الثقافية يساعد على التجديد الثقافي بمفهوم الاختلاف في الروى الثقافية وبذلك التنوع إلى مستوى الموروث الخاص بكل قطر أو جهة كما أن مسألة المحافظة على الهوية يمكن لها أن تتصل بعوامل خارجية يفرضها الجانب السياسي الذي يعطي صبغة الثقافة المهيمنة على الثقافة المتقبّلة، غير أن الهاجس الذي يحمله المفكر والمبدع العربي الآن مبنّى على العروبة والهوية والانتماء والقومية والتفكير في الإشعاع العالمي وبالتالي المحاولة لإعادة المميزات التراثية، لكن الأهم هو القراءة والتأويل من منطلق الواقع وبذلك التحين التراثي.

لقد ساهم الحديث عن الهوية في الممارسة الموسيقية العربية المعاصرة في بروز تنوع واختلاف على مستوى الخطاب الموسيقي، حيث تعدّدت العناصر التقنية المدمجة في اللغة الموسيقية في الجانب النظري أو التطبيقي، فمن خلال هذا الرسم البياني يمكن تحليل الأنماط الموسيقية المعاصرة بمختلف توجهاتها وعلاقتها بالهوية الموسيقية العربية :

هوية موسيقية عربية تراثية

الهوية الموسيقية العربية



هوية موسيقية مقامية

رسم بياني: الهوية الموسيقية العربية

على النظام المقامي والبنية الإيقاعية وطريقة الأداء والأجراس المعتمدة.

إن الخطاب الموسيقي العربي يفرض على المبدع اعتماد صفة التوازن بين هذه الأقسام الثلاثة، أي الجمع بين العناصر التراثية (من خلال توظيف عناصر موسيقية متأصلة تتركز مبدأ الانتماء وبالتالي المحافظة على الهوية واللهجة الموسيقية المحلية) والعناصر الموسيقية الجديدة التي تساهم، هي أيضاً، في الحفاظ على مبدأ الهوية الموسيقية، كما أن هذا الرسم البياني، بأبعاده الثلاثة، يضع العمل الموسيقي في طور متحول غير ثابت قابل للتقبل السريع والاندماج مع مختلف التأثيرات والإضافات.

من خلال هذا الرسم البياني يمكن تحديد الهوية الموسيقية العربية في ثلاثة أقسام أساسية هي:

الهوية الموسيقية التراثية والهوية الموسيقية العربية والهوية الموسيقية المقامية (العربية) (والتي تتمثل في الأنظمة الموسيقية المتداولة)، وانطلاقاً من هذه الأقسام يمكن تحديد ماهية الأعمال الموسيقية من خلال إمكانية تصنيف هذه الأعمال بالاعتماد على هذا الرسم البياني.

إن المقاييس المعتمدة في تحديد الهوية الموسيقية العربية تعود، بالأساس، إلى عناصر داخلية تقنية (موسيقية بحتة) يمكن استخراجها عن طريق التحليل والتعمق في مختلف الأجزاء المكوّنة للأثر بالاعتماد

2. اللهجة الموسيقية :

إن الخوض في مفهوم اللهجة الموسيقية يحيلنا إلى طرح عدة إشكاليات يمكن لها أن تحدد مفهوما عاما لهذا المصطلح، كما أن الحديث عن اللهجة الموسيقية يجعلنا أمام إشكالية أساسية تمثل المتعلق الأساسي الذي يربط اللهجة كمفهوم عام بالموسيقى، لذا فإن هذه الإشكالية تمثل في مدى مشروعية القول بأن الموسيقى لغة ؟ ذلك أن اللهجة، في مدلولها العام، تكون دائما مرتبطة باللغة، حيث كان علم اللهجات فرعاً من فروع علم اللغة على مدى قرن كامل وفي أثناء تلك السنوات استطاع علم اللهجات أن يطور مدارسه الخاصة وطرق بحثه (15)، وإذا اعتبرنا بأن للموسيقى لهجة فيجب التبين أولاً من أن الموسيقى لغة، حيث اعتنت الأبحاث الموسيقية الحديثة بالعلوم اللسانية وبالتالي أصبحت الاهتمامات تتجه نحو الحديث عن فقه اللغة الموسيقية.

حسب التعريف العام الذي يقدمه محمود قطاط، فإن الموسيقى تجتمع في أربع نقاط أساسية فهي تمثل لغة وفنا وعِلما وصناعة وهي من أقدم الظواهر الثقافية رسوخا لدى الإنسان (16)، وعلى هذا القول فإن البعد الأول الذي ينطلق منه تعريف الموسيقى يعتبرها لغة ويعود الاعتبار إلى التطور الذي شهدته العلوم اللسانية، حيث بات واضحا أن الموسيقى، وإن كانت تختلف نسبيا عن لغة الكلام إلا أنها، من حيث الجوهر والاستعمال البشري قريبة منها، بل أوسع نطاقا. بالإضافة إلى أن الموسيقى واللغة تشتركان في صفة واحدة كونهما تمثلان ظاهرة اجتماعية ثقافية تشترك فيها جميع الثقافات، فالموسيقى واللغة من أعظم اختراعات الإنسان، وتاريخ الحضارات يؤكد على أن لكل حضارة لغة وبالتالي موسيقى (17)، كما تؤكد بعض المصادر العربية في السياق المتصل بعلاقة الخطاب الموسيقي بالخطاب اللغوي بأن الموسيقى والكلام يتيمان إلى عالم واحد، إلهما في واقع الحال شيء واحد، اللغة موسيقى، والموسيقى

لغة، إذا فصلناهما عن بعضهما نرى أن كلا منهما تلجأ إلى الأخرى، وتحاكي الأخرى، وتستعمل أدوات الأخرى (18).

هذه النظرة للموسيقى ترى أن لغة الموسيقى مثل لغة الكلام تعتمد على عنصرَي الصوت والإيقاع، فالموسيقى شغوية كانت أم مكتوبة تتضمن أساسا أبجدية خاصة ونظرية معينة يمكن تحليلها على أسس لغوية. كما أن النص الكتابي في كلتا اللغتين الموسيقية والكلامية، يبقى مفقودا من حيث العمق التعبيري وفي الحالتين يبقى التطبيق أساسيا ليُضفي العمق الحيوي التعبيري للكتابة، وكانت هذه المقاربة التحليلية اللغوية للموسيقى قد تبلورت مع الباحث الأمريكي «نوام تشومسكي» Noam Chomsky (19) انطلاقا من خمسينيات القرن الماضي إثر التفهق العلمي الذي حصل على المناهج اللغوية بالإضافة إلى التفكير في البحث عن مسارات أخرى حديثة للسانيات من خلال افتتاحها على ظواهر ثقافية أخرى تتعدى اللغة (20)، حيث تشومسكي، في السياق ذاته بأن علم اللسانيات قد تطوّر إلى مبدأ اللغات الطبيعية المتصل بالمتنصر البشري لأن لها، على المستوى العميق، نفس البنية وأن هذه البنية تشير إلى وجود الإنساني المشترك مما يدل على وجود عموميات لغوية يسميها الكليات اللغوية (21). وتؤكد هذه النظرية على أن العموميات اللغوية قد نشأت من لغات أم وانتقلت هذه المجموعات اللغوية المشتركة بحكم الاحتكاك الجغرافي والحضاري ونتيجة لعوامل أخرى مثل الغزوات و تمثل الموسيقى أحد هذه العناصر اللغوية التي تشترك فيها الإنسانية من حيث المنطلق والمبدأ.

إن ما قدّمته الأبحاث الحديثة في مجال التحليل اللغوي الموسيقي هو تأكيد على نشأة الموسيقى واللغة لدى الإنسان البدائي منذ نشأته كما أنهما عنصران متناظران، إضافة إلى هذا، فإن تاريخ الحضارات يؤكد أن جل الثقافات والمجتمعات، سواء كانت بدائية أو متطورة لها لغة وبالتالي لها موسيقى خاصة

بها، فالموسيقى يتم التعبير بها عن الذات والمجموعة كما أنها وسيلة للتواصل مع الآخرين، فهي تظهر في مواقف وأشكال مختلفة حيث يمكن للموسيقى أن تكون لغة إيمائية (أي ذات شكل إيقاعي حركي مماثل لحركات قائد الأوركسترا) ويمكن أن تكون لغة لفظية شفاهية (وهذا ما نجده في النمط الغنائي) أو يمكن لها أن تكون لغة مكتوبة وبالتالي يمكن قراءتها (التدوين الموسيقي) (22)، إنها كل ذلك وأكثر، فهي تفوق نوعاً ما اللغة الكلامية لتتبع طرق التواصل والتخاطب، لأنها تظهر في صيغة كلامية (في النمط الغنائي) كما أنها تظهر في صيغة آلية (في النمط المعزوف) فهي تتعدى اللغة الكلامية من حيث طرق الخطاب، فالموسيقى تمثل منظومة معرفية وجدانية حركية للجمال الصوتي سواء أكان غنائياً أو آلياً، فباختلاف خصوصياتها من ثقافة إلى أخرى فإن الموسيقى لا تفرض الترجمة أو التفسير إذ يمكن أن تكون لها عدة قراءات وتأويلات حسب المرجعيات مع ضرورة وضعها في إطارها الاجتماعي والثقافي.

وانطلاقاً من هذا الطرح الذي يطرحه الموسيقي واللغة في تشابه دائم من حيث الاشتراك في الأسس العامة، فإن المقطوعة الموسيقية يمكن لها أن تمثل حكاية سرديّة مثل القصيدة السردية، لذا فهي تحتوي على مكونات مشتركة مع القصيدة، فهي المجاز والاستعارة والكناية والرمز، لهذا لا يستغرب القارئ حينما يجد المفاهيم نفسها موطّنة في الميدانين (23). إن أهم ما نخرج به من البعد اللغوي للموسيقى كونها لغة كلامية وآلية (معزوفة) تفوق اللغات اللسانية، تميز عن شياعر وتصوّرات ووقائع ثقافية ودينية وحضارية واجتماعية. وهذا من خلال ما تؤكده دراسات العلوم الموسيقية المعاصرة التي انفتحت في بدايات القرن العشرين على جملة من العلوم الإنسانية والصحيحة قصد تأسيس نظرية ومنهج موسيقي يتكئ على المنطلق العلمي النظري والتطبيقي. كما أن الموسيقى، كظاهرة لغوية، لا يمكن فصلها والحال هذه عن مفهوم اللهجة

لأن الحديث عن اللهجة يختلف أنواعها حينئذ دائماً إلى ربطها بمفهوم اللغة، وبالتالي فإن اللهجة الموسيقية المحددة لخصوصيات اللغة الموسيقية يمكن إدراكها وتعلّنها من خلال خمسة مستويات هي (24) :

المستوى الأول: مقارنة للأمثلة النموذجية - النصّ التراتي.

المستوى الثاني: الفكر العقلاني - التنظير الموسيقي.

المستوى الثالث: المعنى النفسي - أي إدراك الأحوال التي يتم التعبير عنها من خلال اللغة الموسيقية.

المستوى الرابع: التناسل - طريقة انتقال ملكات اللغة الموسيقية من فرد إلى آخر أو من جيل إلى آخر.

المستوى الرابع: الروحي - طريقة تكوين نتاج جديد على أساس قوالب موسيقية ذات خطاب موروث.

إنّ الحديث عن اللهجة في اللغة الموسيقية يضعنا أمام إشكالات محورية تُعنى بمهامية هذا المصطلح، ولعل من أهمها:

- ماذا نقصد باللهجة الموسيقية؟

- ما علاقتها بمفهوم الهوية الموسيقية؟

- ما هي محدّدات اللهجة الموسيقية؟

إنّ مصطلح اللهجة مرتبط بالأساس بمفهوم الهوية، كذلك هو الشأن بالنسبة إلى الممارسة الموسيقية إذ تحدد اللهجة الهوية الموسيقية والانتماء، كما أنّ اللهجة الموسيقية تتجسّد في جُلّ العناصر الموسيقية التقنية الداخلية المنبثقة عن العمل الموسيقي، كما أنّ جُلّ موسيقات العالم لها مشتركات عامة حيث نجد أنّ أغلب الثقافات الموسيقية تعتمد على الأنماط الموزونة والغير موزونة، الموسيقى الدينية والدينيّة إلى جانب نمط الأغاني والموسيقى الآلية بمختلف وظائفها، وربما تشترك هذه الموسيقات في ثلاث لهجات كبرى يحددها علم موسيقى الشعوب حسب طبيعة السلالم الموسيقية

المعتمدة (25) (السلم ما قبل الخماسي أو السلم الخماسي أو السلم السباعي والتي تخضع إلى عدة أساليب أداء بوليغونية وهيتروفونية وتونالية ومونودية...)، هذا إذا ما اعتمدنا عناصر اللهجة المحلية التي تساهم في إمكانية التفرقة بين جل موسيقات العالم التي تعتمد كل واحدة منها على لهجة خاصة تكون مبنية من مقومات اللغة الموسيقية المحلية (حيث نجد تطابقاً بين اللغة الكلامية المحلية المعروفة بالعامية والإيقاع الموسيقي المحلي وهذا ما يحيلنا إلى ربط اللهجة بالتقسيم الشعري واللحني والإيقاعي دون التطرق إلى مفهوم المقام لأن اللهجة الموسيقية تفوق مفهوم النظام المقامي فهي تتكون مباشرة من العناصر الموسيقية المحلية)، وفي جانب أعمق، فإن هذه العناصر الموسيقية المحلية تكون دائماً مرافقة لمختلف التعبيرات الموسيقية على طول مراحل الزمن، حتى أن اللهجة يمكن لها أن تتطور من خلال تراكمات تقضي إلى غياب عناصر موسيقية يمرور الزمن على حساب عناصر جديدة مع وجود عناصر متواصلة يصعب التخلي عنها تتشعب على مر العصور الجديدة لتفرز لهجة تجمع بين الموروث والمعايير، وهنا نلاحظ تفاوتاً في وجود هذه العناصر، مع الإشارة إلى أن العناصر الموسيقية المتواصلة تكون حتماً مرتبطة بالواقع المحلي وباللغة الكلامية المحلية خاصة، لذا فإن اللهجة تمثل الملتصق التاريخي للتراث وهي مرآة لهذا الأخير حيث تعكس مراحل تطور التعبير الموسيقي وطرق استهلاك المادة الموسيقية، وبالتالي تطوّر الوظيفة التي تعكس، هي أيضاً، الأبعاد الرمزية والدلالية داخل المجتمع (26). فاللهجة هي التي تعكس هوية الأثر من الزاوية الموسيقية البحتة، ولعلها تتجاوز ذلك إذ أن اللهجة الموسيقية تأليفاً وأداء ما هي إلا إفراز لطرق تفكير وأنماط عيش وأشكال سلوك وغيرها من العناصر الموروثة أو المكتسبة المكوّنة للثقافة عمومًا (27).

أما في علاقة اللهجة بالهوية فإن اللهجة لا يمكن فصلها عن الهوية، حيث لا يمكن التطرق إلى مفهوم اللهجة من حيث الخصوصية والإدراك إلا بتحديد

المرجعية الحضارية والثقافية المتبينة إليها، وعند الحديث هنا عن الانتماء فسيحلتنا هذا الطرح حتماً إلى مفهوم الهوية. فكلّهما يشتركان في مبدأ الانتماء والمحافظة والاختلاف، فاللهجة لها مكونات لامية وهي التمايز الموسيقية، كما أن لها مكونات مادية تتمثل في الأجسام الموسيقية المساعدة على إدراك خصوصيات العمل، فهي تساعد على فهم الموسيقى المحلية وبالتالي على تحديد الانتماء الثقافي لموسيقى ما، أي الهوية الموسيقية. إن العلاقة بين اللهجة والهوية هي علاقة الخاص بالعام، فالهوية أعم من اللهجة، لأن الهوية تأتي في سياقات عديدة غير اللهجة المرتبطة مباشرة باللغة ولكنها أيضاً من محددات الهوية، فالهوية هي جميع القواسم المشتركة والمنطق عليها داخل المجموعة وفي الجمع بين مختلف هذه العناصر: اللهجة واللغة والهوية تكون قد أسهمنا في تحديد الانتماء.

إن تحديد اللهجة في الممارسة الموسيقية يفرض على الباحث البصر أو الباحث الاعتماد على عدة عناصر موسيقية ثقافية بحتة، فمن المحددات الأساسية للهوية نجد تلك العناصر والمكونات المادية واللامادية وهي (28):

الصوت : من خلال ربط الأصوات ببعضها يمكن تحديد معنى للهجة معينة

- تنظيم الأصوات الموسيقية

- أنواع المسافات الصوتية

- التجاذب بين الأصوات الموسيقية

- الإيقاع بأنواعه : المصاحب الخارجي، الإيقاع النبوي الخاص (الترقيم الموسيقي)، الإيقاع الداخلي الخاص باللحن.

- التكرار في التركيبات اللحنية (الوظيفة)

- اللحن وطريقة أدائه (الأداء المونوفوني، الهيتروفوني، البوليغوني...)

فاللهجة إذن هي عنصر متحوّل، كما أنّها مرتبطة بالتراث، الذي يساعد بدوره على إدراك اللهجة الموسيقية، لذا فإنّ اللهجة، مثلها مثل التراث متصلة بالتاريخ والزمان والمكان. إلى جانب هذا فإنّها تهتم بتحديد الاختلافات والمشاركات بين جُلّ موسيقات العالم، فاللهجة الموسيقية هي أيضا تساعد على خلق أطر تعبيرية حديثة في نطاق إبداعي تحوّل للمبدع أن يندمج في خطاب موسيقي متجدد بعيد عن القواعد اللحنية والنماذج السائدة والمجاهزة ويراعي الخصوصيات التراثية التقليدية مع تخطي المتطلبات اللحنية القديمة وبذلك فإنّ عنصر اللهجة يساهم في خلق خطاب موسيقي تقليدي معاصر وفي نفس الوقت يساهم في الحفاظ على الهوية الموسيقية المحلية.

- الزخارف والتلوينات اللحنية والإيقاعية
- الغناء : الألسن التي تتكلم بها الأغنية
- الشكل والقالب (الذي يمكن أن يحيننا إلى الحديث عن ازدواجية في اللغة الموسيقية من خلال التمازج بين القالب المستورد والمضمون الموسيقي المحلي)
- الأجراس الموسيقية
- تركيبة الفرق الموسيقية
- تقنيات العزف
- المقام
- الدراسات التاريخية التي تمنى بتحوّل اللهجة (الزمان والمكان)
- الارتجال (الآلي والغنائي).
- الذائقة الموسيقية

المصادر والمراجع

باللغة العربية

- أبو مراد (بداء)، مركزية التقليد في عملية التجديد، النهضة العربية والموسيقى. حيار التجديد المتأصل، إشراف بداء أبو مراد، عقّان، المجمع العربي للموسيقى، 2003، ص 2-4 (نسخة رقمية)
http://www.4shared.com/file/13896778086/0f6d8b/Abou_Mrad-conf_tradition_renouvellement_-livre_Nahda_-_version_finale_1.html
- أحمد مختار صادق (أمال)، لغة الموسيقى. دراسة في علم النفس اللغوي وتطبيقاته في مجال الموسيقى، الط. 1، القاهرة، مركز التنمية البشرية والمعلومات، 1988
- بركات (حليم)، الهوية «أزمة الحداثة والوعي التقليدي»، الط. 1، بيروت، لسان، رياض الريس للكتاب والنشر، 2004
- بروستد (كريس)، قواعد اللهجات العربية الحديثة، العدد. 440، الط. 1، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.
- بشّة (سمير)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مراجعة وتقديم منير سعيداني، ط 1، تونس، مشوروات كارم الشريف، 2012.
- بشّة (سمير)، هل من أفاق لموسيقولوجيا اللهجات؟ دراسة نظرية في مشروعية السؤال، مداخلة علمية في نطاق الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها.

الحيمان (فيسل)، اللغة والهوية "اشكاليات المفاهيم وجدل العلاقات"، مجلة التسامح، عدد 5، عُمان، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، 2004.

<http://www.altasamoh.net/Article.asp?id=89>

سّنة (سمير)، أي معنى للهوية في الموسيقى التونسية في خضم التحولات الثقافية والتكنولوجية الرقمية، قاموس التقدي للهويات الثقافية واستراتيجيات التنمية بتونس، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا، جامعة تونس، 2007.

الشوك (علي)، الموسيقى بين الشرق والغرب، الط. 1، منشورات الحمل، ألمانيا.
الصقلي (مراد)، في مفهوم اللهجة الموسيقية، مداخلة علمية في نطاق الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها مفعولة الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها التي نظمتها الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية ووحدة البحث في الثقافة وتنوع العرض، يومي 15 و16 مارس 2013
عيد (عبد الرزاق)، الثقافة الوطنية - الحداثة - الاشكالية - الهوية، دراسات فكرية، سوريا، دار الصداقة، 1996.
قطاط (محمود)، الموسيقى في سياقاتها الاجتماعية والحضارية، مجلة البحث الموسيقي، المجلد 5، العدد الأول، الأردن، للمجمع العربي للموسيقى، 2006.

قطاط (محمود)، الهوية والإبداع في الموسيقى العربية، مجلة الوحدة، عدد 58-59، الرباط، المجلس القومي للثقافة العربية، 1989.

مفتاح (محمد)، مفاهيم موسوعة نظرية شعرية «اللغة-الموسيقى-الحركة»، الط. 1، الجزء الثاني نظريات وأنساق، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2010.

الهرماسي (محمد صالح)، مقارنة في إشكالية الهوية «العرب العربي المعاصر»، الط. 1، دمشق، دار الفكر، 2001.

باللغة الفرنسية

Bouhdiba (Ferial), Musique et identité La tunisienne musicale à l'ère de la globalisation, in Le Dictionnaire International des Politiques de Développement Culturel, Ministère de l'enseignement supérieur, Université de Tunis, 2007

CHOMSKY (Noam) & HALLE (Moris), Principes de phonologie générative, coll. Travaux linguistique, trad Pierre Encrevé, Paris, Seuil, 1973

CHOMSKY (Noam), Le langage et la pensée, trad. Louis-Jean Calvet, France, Petite bibliothèque payot, 1990

Sakli (Mourad), Musique néo-traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical, in : Le congrès des musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 2007.

URL www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Sakli-2007.pdf

- 1) مفهوم الموسيقى العربية يشمل مختلف موسيقات العالم العربي التي تتفرّع حسب انتماءاتها الجغرافية وخصوصياتها الموسيقية من لهجات وإيقاعات وبغيمات وغيره، ونحن نقصد هنا بمصطلح الموسيقى العربية كلّ موسيقات العالم العربي التي واكبت مختلف أشكال الاتصال مع الموسيقى العربية (الأوربية) في التاريخ المعاصر.
- 2) قطاط (محمود)، الهوية والإبداع في الموسيقى العربية، مجلة الوحدة، عدد 58-59، الرباط، المجلس القومي للثقافة العربية، 1989، ص. 1. (نسخة ورقية)
- 3) عيد (عد الرزاق)، الثقافة الوطنية «الحداثة-الاشكالية الهوية»، دراسات فكرية، سوريا، دار الصداقة، 1996، ص. 17.
- 4) بشّة (سمير)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مراجعة وتقديم منير معيلادي، ط 1، تونس، منشورات كارم الشريف، 2012، ص. 69-70.
- 5) المصدر نفسه، ص. 72.
- 6) أنظر :
- بشّة (سمير)، أي معنى للهوية في الموسيقى العربية في حضم التحولات لتغاية والتكنولوجيا الرقمية، القاموس القدي للهويات لتغاية وشتاتيات «حمّة بوس»، ورقة «العلم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا»، جامعة تونس، 2007، ص. 59.
- الهرماسي (محمد صالح)، مداهمة في شكائيات «هوية المغرب العربي المعاصر»، الط 1، دمشق، دار الفكر، 2001، ص. 17.
- 7) Bouhdiba (Fetel), Musique et identité. La tunisinité musicale à l'ère de la globalisation, in Le Dictionnaire International des Politiques de Développement Culturel Ministère de l'enseignement supérieur, Université de Tunis, 2007, P.153.
- « L'identité : une notion, un ressenti inhérent à l'être et qui pourtant, aujourd'hui, se trouve être au cœur du débat pour la sauvegarde des valeurs humaines. »
- 8) Sakli (mourad), Musique neo-traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical, in Le congrès des musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 2007, P.1
- URL www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Sakli-2007.pdf consulté le 16/04/2012.
- 9) الحفيان (فصيل)، اللغة والهوية «اشكائيات المفاهيم وجدل العلاقات»، مجلة التسامح، عدد 5، عُمان، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، 2004 «89-2004 Article.asp?id=89» <http://www.altasamoh.net>
- 10) بشّة (سمير)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، ص. 56.
- 11) المصدر نفسه، ص. 61.
- 12) بركات (حليم)، الهوية «أزمة الحداثة والوعي التقليدي»، الط 1، بيروت، لبنان، رياض الريس للكتاب والنشر، 2004، ص. 237.

(13) أنظر :

الهرمسي (محمد صالح)، العنوان السابق، ص. 30. (الباب الأول / الفصل الأول الهوية الشاملة والخصوصية المغاربية : إتيان أم اقتراح)

(14) أنظر :

المصدر نفسه، ص. 20.

(15) بروستاد (كرست)، قواعد اللهجات العربية الحديثة، العدد 440، الط 1، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص. 5.

(16) قطاط (محمود)، الموسيقى في سياقاتها الاجتماعية والحضارية، مجلة البحث الموسيقي، المجلد 5، العدد الأول، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، 2006، ص. 9.

(17) أحمد مختار صادق (أمال)، لغة الموسيقى : دراسة في علم النص اللغوي وتطبيقاته في مجال الموسيقى، الط. 1، القاهرة، مركز التنمية البشرية والمعلومات، 1988، ص. 8.

(18) الشوك (علي)، الموسيقى بين الشرق والغرب، ص. 35. (بين الخطاب الموسيقي والخطاب اللغوي)

(19) هو باحث أمريكي من مواليد سنة 1928 في «ميدلاند»، اختصت كتاباته في علم اللسانيات وفي التحليل النصي اللغوي وهو من أهم الباحثين الذين تفرغوا إلى مسألة الموسيقى كظاهرة لغوية.

(20) CHOMSKY (Noam), Le langage et la pensee, trad. Louis-Jean Calvet, France, Petite bibliothèque Payot, 1990, p. 13

(21) CHOMSKY (Noam) & HALLÉ (Mors), Principes de phonologie generative, coll. Travaux linguistiques, trad. Pierre Encrevé, Paris, Seuil, 1973, p. 26-28

(22) أحمد مختار صادق (أمال)، الخطاب اللغوي، ص. 12

(23) مفتاح (محمد)، معاهيد موسيقى شعيرة «الغنى-الموسيقى-الحركة»، الط 1، الجزء الثاني نظريات وأنساق، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2010، ص. 181

(24) أبو مراد (نهاد)، مركبة انتقيد في عمية التجديد، الشهة العربية والموسيقى حيار التجديد المتأصل، إشراف نهاد أبو مراد، المجمع العربي للموسيقى، 2003، ص. 2-4. (نسخة رقمية)

http://www.4shared.com/file/138967780/86f0fd8b/About_Mrad-conf_tradition_renouvellement_-livre_Nahda_-_version_finale_1.html

(25) قطاط (محمود)، الهوية والإبداع في الموسيقى العربية، ص. 3. (نسخة رقمية)

(26) الصقلي (مراد)، في مفهوم اللهجة الموسيقية، مداخلة علمية في نطاق الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها.

راجع كذلك :

Sakli (mourad), Musique néo-traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical, P.5

(27) مطوية الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها التي نظمها الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية ووحدة البحث في الثقافة وفنون العرض، يومي 15 و 16 مارس 2013.

(28) نشة (سمير)، هل من أفاق لموسيقولوجيا اللهجات؟ دراسة نظرية في مشروع السؤل، مداخلة علمية في نطاق الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها.

عُرس الجليل

حسين العوري / أكاديمي وشاعر، تونس

إلى قرى مثلث يوم الأرض بالجليل الأوسط: عزابة وسخنين ودير حنا

في شهر آذار..	في شهر آذار..
يأخذ وجه العروبة شكل فلسطين	تنبهج الأرض..
يبعث الحب والشوق	تأخذ كل الزباقي زينتها.
ترهر في رحر القلب بكر القوائد	والشقائو تشتد حمرةها.
تولد طافحة بالحنين	والعصافير تشلج
لقرية سخنين..	فهذا الجليل الأبي..
تعنو الحروف.. تغني	- ذراعاه معروفتان،
لعزابة العز.. للمجد في دير حنا..	وفي الأرض مزروعة قدما..
لكل النشامى	... يواجه جرافة الغاصبين
وللعاشقات وللعاشقين	***

- والعابرون..

حصادهم: تبةٌ جليدٌ...

لعنةٌ... خِزْيٌ، بددٌ

خِزْيٌ... بددٌ"

وترددَ الريح العتيةُ صوتَ كنعانَ

المعرش في السهول وفي السحب،

"حاصر حصارك لا أحدُ

غير الشهادة والجسدُ

فهما البدايةُ والنهايةُ والطليلةُ والمدنُ؟

في شهر آذار..

نحتشد الأرض واقفةً...

للجليل الأبي...

لكوكبة الشهداء... لكل القرى الماجداثِ

الذبيحات

لكنعان يخترع الأبجدية

لطفل الحجارة لا يهربُ الوحش... لا يتردّد...

يرسُ بالدم حרבِ الوصولِ

لهذا الجليل الأبي نغني

...وفي الأرض مزروعةٌ قداما، يغني الجليلُ

ويرفع صوت التحدي

بواجهة جِزَافِ الغاصبين

في شهر آذار..

يُولدُ درويشٌ...

نحتفل الأرض والنمل والنحل... نبتج القترات

وينبعث الصوتُ من جذع زيتونة قُطعت في

الخليل.

"حاصر حصارك لا أحدُ

غير الشهادة والجسدُ

فهما البداية والنهاية

والطليلة والمدنُ"

.....

ويرددُ الشفحُ الصدى

"حاصر حصارك إتنا..

إنا هنا... وهنا نظلّ... هنا هنا

إنا هنا... وهنا نظلّ... سادَ هندي الأرض... إنا ملّحها

إنا حجارتها الأبيّة والنخيل... إلى الأبد

في شهر آذار...

تنتصب الأرض خاشعة

تتفتأ أسراب نور توشى سماء الجليل

فيهنف صبيتنا القادمون :

"حفظنا الوصية

ادخلوا أيها الأكرمون

لكم صدر هذا المكان الأثيل

لكم صدر هذا المكان الظليل".

ARCHIVE

الغريب يحلم

سفيان رجب / شاعر، تونس

بأهله خضراء بين كفوفهم يأتون	بيتي صغير
هو دجهم ترينه فناديل مذهبة	والضيوف قبائل!
على أكتافهم أصنامهم ودفوفهم وسبوفهم	عرب
متداخلين كمكرة عديمة في الرأس	أمازيغ
تدخل ثم تخرج ثم تدخل ثم تخرج ...	سلاجقة
خلفهم تأتي العواصف	هنود ...
دائما تأتي العواصف	كلهم جاؤوا إلي
حين يطرق في السماء ضيوفنا الأبواب!	يهيئون وليمتي
كنت مقبدا بوصيتي	نثر
في مكنتي الخشبي	وشعرا صافيا مستخلصا من دهم وخيالهم
تحرسني الحياة بشمعة ونميمة	أسطورة مبلولة بالوحي
لم أنتظر أبدا زيارتهم لو في هذا المكان!	فلسفة، نشيدا ...
	كلها لي - كلها -

رسمت أوراقي على التابوت،

- إني ميت، عودوا إلى غاباتكم وكهوفكم
وتعلموا النسيان من أسماككم!

* * *

لكنهم دخلوا من الفتحات والجدران

واكتسحوا مخيلتي بعطر ظلالهم كالبرقال

ملطخين بخضرة شفاة

هي بعض أشجان مجفئة

رماها النهر للأشجار في وقت الزوال.

دخلوا بأقنعة من الورق المقوى

مثل فرسان الطفولة

يحملون لي الهدايا

- مسمار "سور" كي أخط وصيتي في الصخر

- منظار "قالبلي" لأدرك دورتي في الصفر

- أشعار "عبر" كي أحس بلوعتي في القفر

بين الضيوف، رأيت "طرفة" حاملا أشلاء

في صرة مختومة بعروقة

ورسالة مخطوطة بدمائه،

إن الحياة خديعة ملفوفة بالضوء والأزهار،

تتعلل الوفاء

ورأيت لأمري القيس، عروة ابن الورد، حافظ

الشيرازي، ريتسوس، سعدي يوسف، لوركا،

محمود درويش، بودلير، رسول حمزاتوف،

أدونيس، أمل دنقل، السياب، يابلو نيرودا، سان

جون بيرس، سركون بولص، عبد المعطي

حجازي، منصف الوهابي، محمد الماغوط،

خالد النجار، حسب الشيخ جعفر...

كانوا صفوة من أصدقاء

في البيت، أشعلنا كلاما

فوق مائدة من الشجن القديم

تتلمذ بين شقوقها الأزمان

من كتب، وأصنام، سرقنا جثة - وخلصنا

من ليل حكمتنا، فطفنا نجمة - وصعدنا

في لحظة كنا البسيطة والسماء.

حدثتهم عن نخلتي العرجاء

نحرقها شفاء الصاعدين إلى دمي

عن زورقي الباكي

يهريني إلى المنفى

مقابل حفنة من دمع أبي

حدثتهم أيضا عن الألم الذي يكسو عظامي

غير أن فتى تحيلا
ظل يحلم في سريري
وجهه ملقى على المرأة
ضحكته ترفرف في الهواء
وساقه العرجاء بين حقائبه
قال اقرب مني
أنا سر اشتعالك في الفراغ أنا ضلالك في
الأماكن
أرتدي سروالك المبلول في الأمطار
أمرح في خيالك
أو أنام على سريرك - فانتبه-
ونظرت
لمرأى غير وجهي يانسا
في هالة الدعوات
تحرسه ابتسامته الضئيلة
والغيوم تصاحبه

مثل أشجار الكهوف
والكهلاء يلفت أنامي
كمصيدة الثعالب
كل يوم قادم
طعم جليد للفراغ
وكل شمس تطرق الأبواب
مرأة لآلهة الكسوف
ما كان لي شيء أقدمه لهم
لا شاي في الإبريق
لا مشروب في ثلاثي
لا خمر في روحي
و كاسي هشمها الريح!
كنت مضيفا ضجرا بخيلا
فأكتفيت بضحكة مكبوتة
نبئت على جلد ران صمتي
مثل شمس صاحبه
خرجوا جميعا

سماء وأرض لأبنائنا

محمد عمار شعابية / شاعر ، تونس

لأطفالنا عندما يذهبون
إلى الدرس مثل الطّباء الصّغيرة
أو عندما يرجعون
من القسم مثل الحمام
تقول السّلام ...
وأطفالنا إذ ينامون
يُخفون بعض التمارين
في النّحر والصّرف
عن أغني اللّيل
كبي لا يصير المنام
جداول ضرب وطرح
وهو يحلمون

دّعوا الحلم يكبر، إذن
ويرسم على حائط العنبر
سؤلناج أغنية للربيع
تردها زهرة سوف تنمو
إذا انهار ثلج الشتاء الوضع
لترشف ظمآنه من شذاها
نوافذ كلّ البيوت
فكبر لحظة بشهبي الوقت أن لا تفر
بلا فسحة للتمني
وكم طائر عندما لا يغني
على ظهر غصن يموت .
وأطفالنا يعشقون الحياة
ويبكون في هلع

حين يضحون من تعتعات الكوابيس في النوم
أو حين تتركهم وحدهم في الظلام
وإذ يستيقظون فجرا
على زقزقات العصفير
أو عندما يهرب الليل منزعا من هليل الحمام
يخطون أرواحهم فوق أكبادنا
فهم ما يؤثته الله من فرح مستديم لأعيادنا

وهم غرسنا في البلاد
ولون البياض الذي لا يفارقنا
إذا حاصرتنا رياح الجدار
وهم عندما تغرب الشمس غمنا
مصاييح كل البيوت

إذن سوف نجعل أقدامنا أعينا لخطاهم
إلى آخر العمر كي لا يتيهوا
فتصنر أشجارنا أو نموت.

وأطفالنا هم حراك المدارس
يخمونها من سبات
ويخبئونها من ممات
وفي برد أو حر ساحاتها

إذ يحثون عند الصباح العَلَمَ -
تطير القلوب الصغيرة كالنحل -
بمساعدة النبض منطلقا
من مغاور ضيقة في شعاب البدن
إلى رقصة في مساحة عشق شفيف
يُستى الوطن.

وفي التسم تلتو معلمة من تلاميذها...
تمد العروق التي أثنت رثتها
لتمنحهم ما يذكى أفكارهم
فبئاع من شفتيها
فرائش الأناشيد والأبجدية
وتخرج من صيصة الصمت ،
- يا أيها المدرس ثبت يقيني
ودع حكمتي تتدفق كماء معين
وخذ فكرة من جيبيني

وتوز زوايا معتمة في الوجوه الصغيرة
تجعل أسارىها ناضرا
إلى غدها ناظرة !

والتسر بابً وتأفئتان؛

مرايا عيون على الساحة المدرسية
والساحة المدرسية في غبطة ترشف الضوء.

والفصل مزدحمٌ بالتلاميذ

فهم واحدٌ وثلاثون -

خامسهم في هدوء يطلّس بيتاً من الشجر
في صدر ستورة حفل خُصرتها قد غزاها
البياض ..

محا عجز البيت،

والبيت إن لم يكن في التصيدة ذا عجز

فهم قفر وقفر

كبيت خلى من السفن في يوم سريح

واذ ند كفا إلى آخر الضنير

صاح الذي صاح؛

- لا نتح "قز للمعلم" ... !

قامر التلاميذ ..

قالوا لاحتالة التور؛

- ها أنت واقفة منذ ميلاد قزطاج .. لم تستريح

ألا تجلسين !

أجاب :

- هنا .. في البلاد التي

يرابط حرقان من إسمها بين تاء وسين

لنا إرث أجدادنا

وأوجاع آبائنا واشغالات أولادنا (ومومر البنين)

وما سوف يجعله الله كنفلاً لأحفادنا

وما لي أنا مهزّب من ظلام مخيف

إذا لم أعلق على صدرها نجمة من وقوفي

اجلسوا يا تلاميذ !

تستقروا عنب الضوء ..

... في الأرض متسع للتغني

ومتسع للتغني

ومن حكمة أننا لا نصارع أبناءنا بانفعالاتنا

ولا نشككي عندما يتقل الوزر

كبي لا تعكر صنو العاصير

أو نخعل التملّ بهزّب

إلى باطن الأرض في رهبة من خطانا

ولكننا عندما نلتقيهم على مهل

أو على عجل

أو على مائدات الطعام

نَحْذَرُهُمْ مِنْ ذُنَابٍ غَرِيبَةٍ
وَمَنْ أَعْيُنٌ تَحْتَفِي بِالظُّلَامِ
وَلَا تَشْتَهِي غَيْرَ أَنْ يَغْسِلُونَا
بِمَاءِ الْبَنَوَةِ

فِي زَمَنِ حِينَ يُزِيلُ أَمَّالَهُمْ يَتَكَسَّرُ فِينَا.
فَتَصْرُخُ
يَا رَبِّ خَفِّفْ مَوَازِينَ أَعْبَانِنَا
وَهَيِّئْ سَمَاءَ وَأَرْضًا لِأَبْنَانِنَا



آخِرُ الْقَصَائِدِ

البشير المشرقي / شاعر، تونس

لَوْ كُنْتُ أَغْرَفُ مَا الرَّحِيلُ
لَكُنْتُ أَسْرَجْتُ الْجَبَادُ
وَلَطَرْتُ فَوْقَ الْغَيْمِ
فِي دُنْيَا الزَّمَانِ
لَكُنَّمَا بَلَدِي هُنَا...
بَلَدِي وَأَزْمَنَةُ الْحَصَا...!

*

لَمَرَاتِ كَبِي
أَلْقَى عَطُورَكَ
عِنْدَ تَبَعِ النَّهْرِ...
مَرَّ الْعُمْرُ...
مَرَّ السَّخَرُ...
مَرَّ الْحُلُمُ بِأَلْقَدِ النَّحِيفِ

لَمَرَاتِ كَبِي أَلْفَاك
فِي هَذَا الْخَرِيف...
لَمَرَاتِ كَبِي أَلْفَاك...
هَلْ أَدْرَكْتَ مَا
مَعْنَى الْخَرِيفِ؟
مُرِّي إِذَنْ...
فَأَنَا بِحُزْنِي طَافِحُ
وَاللَّيْلُ مِنْ حَوْلِي
مُخِيف...!

*

أَلَّيْلُ يَرِشُحُ
بِالنَّزِيفِ...
أَيْنَ الرَّبِيعُ

لِيُزَهِّرَ الْوَجْعَ
الْمَعْرُوشَ فِي الْفَوَاحِشِ
فَلَا فُصُولَ سِوَى
الْخَرِيفِ

أَيْنَ الْوُرُودُ الْيَابِغَاتِ ؟
أَيْنَ ابْتِسَامَاتُ الْحَيَاتِ ؟
أَيْنَ التَّجَوُّلُ فِي
رِيَاضِ الْبُوحِ
أَيْنَ الْأَغْنِيَاثِ ؟
فَلَا فُصُولَ...

سِوَى الْخَرِيفِ... !

*

مَطَرٌ هُنَا بَهِيمٍ...
تَذَكَّرْتُ الْعَشِيَّةَ
وَجْهَ أُمِّي...

وَالْحِكَايَاتِ الْجَمِيلَةِ...
مَوْقِدٌ قَدْ كَانَ
يَجْمَعُنَا إِلَيْهِ
وَشَمْعَدَانٌ...

كَانَ ذَاكَ الْعَنْزُ غَضَا

وَالذَّقَاتُ حُلْوَةٌ
وَالْوَقْتُ فِي
نَسَقِ طُفُولِي
يَسِيمِ

لِمَ كُلُّ هَذِهِ الذِّكْرِيَّاتِ
الآنَ تُرِيدُ خَاطِرِي
وَتُحِيلُنِي لِلْحُزَنِ
وَالْوَجْعِ الْكَبِيرِ ؟
لِمَ عَادَتِ الذِّكْرَى
الْأَلِيمَةُ لِلصَّدَاةِ

فِي مَنَاحِثِ الضَّمِيرِ ؟

لِمَ مَرَّ هَذَا الْوَقْتُ...

فِي وَنَضٍ قَصِيرٍ... ؟

*

كَيْفَ مَرَّ الْوَقْتُ...
مِنْهُ هَرَبًا...

بَعْدَ مَا صَبَغْتُ

فِيهِ الْمَازِنَا

ظَلَّ يَنْسَابُ

عَلَى عِلَاتِهِ

-مِثْلَ وَمَضِ الْبَرْقِ-

حَتَّى تَضَيَّا...!

إِنَّهُ الْحَلَمُ الَّذِي
صَبَّغَتْهُ

إِنَّهُ الْعَمْرُ الَّذِي

قَدْ ذَهَبَا...!

حِينَ أَهْدَيْتُ

لِعَيْنِكَ شَبَابِي

كَانَتْ الْأَقْمَارُ

سَبَّغَتْهُ

وَالْمَصَابِيحُ مُنِيرًا...!

كُنْتُ تَبَعُ الْوَقْتِ...

وَالْأَكْسَامَ

فِي وَقْتِ الظَّهِيرَةِ...

فَلَمَّا دَا الْوَقْتُ

أَمْسَى

وَجَعَا يَبْغَا النَّوِي

فِي كُلِّ حِينٍ؟

*

جَلَدْتُ

فِي بَحْرِ الشَّجُونِ

مِنَ الشَّمَالِ

إِلَى الْجَنُوبِ؟

وَعَرَفْتُ كُلَّ

مَرَاغِي الدُّنْيَا

وَجَرَيْتُ الدُّرُوبَ

لَكِنَّمَا قَدَّرِي هُنَا...

مَا بَيْنَ دَالِيَّةِ

وَأُخْرَى...

مَا بَيْنَ أَتَوَاجِ الطُّيُوبِ...

أَخْبَا عَلَى قَلْبِي...

أَذُوبُ!

*

كَيْفَ مَرَّ الْوَقْتُ

فِي صَفْتِ مَرِيرٍ؟

أَمُّو الْمَوْعِدُ

كَبِي أَرْحَلَ

أَمْرًا زَالَ

فِي الشَّلْوِ بَعِيدَةٍ...

إِنْ يَكُنْ ذَلِكَ...

فَمَا زِلْتُ أُغْنِي

لِلنَّوَانِي الْفَانِيَةِ

وَأُغْنِي لِلْحَيَاةِ

أُغْنِيَانِي

الْبَاقِيَةَ... !

*

وَحِيدًا سَأُنْشِي

وَأَحْمِلُ فِي دَاخِلِي

هَاجِسَ الْمُغْضَلَةِ...

كَيْفَ مَرَّ الرَّبِيعُ...

وَمَرَّ الْخَرِيفُ...

وَلَمْ أَتَّهِنَا

لِفُصْلِ الشِّتَاءِ...

وَأَعْرِفُ أَنِّي وَحِيدًا

سَأُنْشِي...

وَحِيدًا... إِلَى آخِرِ الْمَرْحَلَةِ

وَأَتْرُكُ بَعْدِي جَمِيعَ الْمَرَاثِي

وَكُلَّ الْقَصَائِدِ...

وَالْأَسْنِفَةَ... !



نصوص شعريّة

توفيق الشابي / شاعر ، تونس

شطرنج

- 1 -

وَلَا عِبَ الشِّطْرَنْجِ، كُنَيْتُهُ بَيْنَنَا، أَسَدُهَا الْوَحِيدُ.

مُرَدًّا

الْخَوْفُ لَا يَمْنَعُ الْأَخْطَارَ الْمُحْدِقَةَ.

- 3 -

سَاطَرْدَكَ أَيْنَ مَا كُنْتَ.

- أَدْرُكُ تَامَا عَجْزَكَ الْإِمْتِنَاهِي.

- سَتَكْتَشِفُ أَمْلَحَتِي وَهِيَ تَحَاصِرُكَ لِتَرْدِيكَ قَنِيلاً.

- سَتَسْقُطُ وَتَحْمِلُكَ الْمَيَاءُ إِلَى رَوَاحِ كَرِيهَةٍ

بِالْمَطْلُوقِ حَيْثُ مَسْكَنُكَ الْأُبْدِي إِلَى حَيْنِ

التَحَلُّلِ وَالذُّوْيَانِ.

- سَأَلْفُظُكَ بِلَا نَدَمٍ كَبْصَةً خَضِرَاءَ أَثْقَلْتُ

صَدْرِي.

- فَعَلْتُ ذَلِكَ مَعَ آبَائِكَ أَيْنَ هُمُ الْآنَ؟

أَوَّلُ مَا يَنْعَلُهُ، وَضَعَ الْقَلْعَةَ فِي الْأَطْرَافِ.

الْفُرْسَانُ جَانِبَهُ.

الْجُنُودُ فِي صَفٍّ أَقْبَى وَاحِدٍ مِنْ يَدَيْهِ.

الْقَيْلَةُ، يَخْتَارُ أَضْحَمَهَا كَيْبِي يَسِيرُ عَلَى وَفْعِهِ.

....

الْآنَ أَذْرُكُ وَلَعَهُ بِالشِّطْرَنْجِ فِي أَصُولِهِ.

فَقَطُّ مَا يُضَيِّفُ أَنْ لَا حَاجَةَ لَهُ بِوَزِينِ.

- 2 -

كُنَّا مُرْتَعِبِينَ وَنَحْنُ نَنْتَظِرُ الْفَجْرَ.

بَيْنَمَا كَانَ يَخْلُقُهُ بَعِينِيهِ الصُّفْرَتَيْنِ

كَيْبِي يُعَادِرُ اللَّيْلَ / الْأَشْبَاحَ الرَّاحِئَةَ / حَلِيَّةَ الْخَيْرَاتِ

روائع اسطنبول

- 1 -

فِي تَلَّتِهِ،
مِنْ بَيْنِ الْأَقْصَافِ،

أَقْصَافُ الْمَوْتِ فِي مَقْبَرَةِ اسْطَنْبُولِ
وُلِدَتْ أَهْلَامُ "بِيَار لُوتِي" مِنْ أَبْوَيْنِ تُرْكِمَيْنِ
الْبُخْرُ عِنْدَ خَلِيجِ الْقَرْنِ الْأَعْيَى
وَالْأَرْضُ الْمَكْسُوءَةُ بِرِذَائِهِ الْخُضْرَةِ وَالْأَشْجَارِ.

- 2 -

مِنَ الْجَامِعِ الْأَرْزَنِ إِلَى النُّظْرِ السُّلْطَانِي
أَتَدْكُرُهُمْ جَمِيعًا،
الْبَنَاءُ الْمَقْبُورُونَ بَيْنَ الْأَشْجَارِ
الْإِنْكَشَارِيُونَ، أَطْفَالُ الصُّوَاخِي الْمَغْسُولَةِ
أَدْمِغْتُهُمْ

وَهُمْ يَتَعَلَّمُونَ طُقُوسَ الطَّاعَةِ وَالْحَرْبِ،
مُحَمَّدُ الْأَعَا، مِغْضَارِي الْجَامِعِ مُزْعَدًا...
الْأَخِيرُ أَسْعَفَنَتِ اللُّغَةُ لِيَخْبِيَا سَنَوَاتٍ أُخْرَى

وَيَمُوتُ مَنْفِيًا

مِضْرُ وَهِي تَنْتَبِي أَنْزَهَا قِطْعَةً قِطْعَةً،
يَلْتَنِطُّهُ الْعُثْمَانِيُّونَ ثَمَرَةً نَاضِجَةً لِلْبَيْعِ فِي اسْطَنْبُولِ.

- 3 -

الْكِتَابُ وَالشَّعْرَاءُ،
السِّيَاسِيُونَ،
أَصْحَابُ الرَّأْيِ،

....

فِي حَضْرَةِ السُّلْطَانِ
تُنْقَأُ أَهْلَامُهُمْ وَيَنْفُونُ قُرَاقِي إِلَى جُزُرٍ مُتَفَرِّقَةٍ،
طَفْسُ تُرْكِي قَدِيمٍ، وَرِثَتُهُ أَمَا كُنْ أُخْرَى.

- 4 -

الْحَافِلَةُ الصَّغِيرَةُ يَلْمُزُهَا الْبَاهِتُ،
صَجِيجٌ جَدِيدُهَا الَّذِي لَا يَنْتَطِعُ،
الْأَنْهَجُ الضَّمِيمَةُ بَيْنَ مَبَانٍ مُتَعَذِّرَةٍ،
الطَّرِيقُ الْمُسْبَعَةُ بِالْحَفَرِ وَالنُّتُوءَاتِ،
تَلْبُ صَغِيرَةٌ عَلَى بَشْرَةٍ بَيْضَاءَ،
الْوَجْهَ الْآخِرَ لِاسْطَنْبُولِ مَخْنِي بِعَيْنَايَةِ فَانَّةٍ.

اسطنبول - مارس 2013 -

أحذية

- 1 -

ثَمَّةٌ مَا أَعْلَانِي إِلَيْهَا بَعْدَ ثَلَاثِينَ سَنَةً،
الْعَاشِيَةُ تَحْدِيدًا.

تلك الأحذية التي انتعلتها في السنوات الأولى من المدرسة.

تلك الأحذية كانت تغري طفولتنا بملسها الطري ولونها "الباج" لكنها مع أول أمطار الخريف وكتل الوحل نخذلنا وتنفق في مكانها كبطة مسنة.

- 2 -

لا أعرف هل نشكرك أم لا، ذلك الملك الذي نوزمت قدماء في رحلة برية طويلة فأصدر مرسوما قادنا إلى ما نعرف اليوم من أحذية.

- 3 -

كما فعلوا في الأهرامات، ألدغوا أيضا في نحت الأحذية. (كانت أحذية قدماء المصريين جلدية، طرية وناعمة)

- 4 -

كما الهواتف، يمكننا الحديث اليوم عن أحذية ذكية.
"حذاء ينبه الكفيف في سيره"
"حذاء يبعد القدم تلقائيا عن الألغام"
"حذاء يشحن الهاتف الجوال (تبادل خيبرات بين أبناء عمومة)"

للأجواء الحارة أو الباردة الحذاء يمكن أن يكون مكثفا.

آخرها حذاء يمكن أن يرتدى كقبعة، لذلك يحلو لبعضنا أن يستودع الأحلام والافكار في أركانه مخزنة الإغلاق.

- 5 -

الأحذية
أينها الخذلان.

قصيدتان

وليد أحمد القرشي (ديوجين) / شاعر، تونس

سَوْفَ تُدْرِكُ يَا مَوْتُ !

قُلْتُ لِلْمَوْتِ وَهُوَ الَّذِي قَدْ أَتَى زَانِزَا

لِيُحْطَ عَلَى رَاحَتَيَّ عُرْوَى الْغِيَابِ،

تَهْلُ قَلِيلًا قَلْبِي مَرِيضًا بِهَا

هَلْ هُنَالِكَ بَا مَوْتٍ جُرْحٌ أَشَدُّ عَلَى الْمَرْءِ مِنْ

وَجَعِ امْرَأَةٍ كُلِّ مِمْرَانِهَا رَجُلٌ لَا يُضِيءُ؟

فَانْطَلِقْ بِالنَّهَائَةِ حَتَّى أَقَاصِي الْعَذَابِ عَلَى

سَفْتِنَهَا

وَأُخَذْنِي إِلَيْهَا لِأَذْفَنَ سُخْطَ الْوَدَاعِ الْأَخِيرِ كَمَا هُوَ

فِي أَرْضِهَا

هِيَ ذِي فَنَنْتِي

عِنْدَ نَضْبِ الطَّرِيقِ إِلَى مِخْنَتِي

هِيَ ذِي وَلَعِي بِالذَّنَابِ الَّتِي لَنْ تَعُودَ إِلَى غَايَتِي أَبَدًا

لَا أَرَى أَحَدًا فِي الْبَقِيَّةِ سِوَاهَا

فَلَا تَخْطِئَنِي وَكُنْ مِثْلَ شَامَتِهَا

قَاتِلًا يَرْيِكُهُ هَدِيدُ الْحَمَامِ

وَأَنْتَظِرُ دُورَةَ الْأَرْضِ، يَا مَوْتُ، حَوْلَ أَصَابِعِهَا

فَنَابَسُ وَوَحِيدٌ أَمْدُ يَدَيَّ لِلْمَسَاءِ لَعَلِّي أَرَاهَا

وَرَاءَ السَّيَاحِ تَرْتَبُ نَشْوَتَهَا بِزُهُورِ الْحَدِيقَةِ

قَبْلَ اكْتِمَالِ الْقَمَرِ

وَلَتَكُنْ مِثْلَ فَجْرِ الْغَرِيبِ الْمَدَانِ، قَلِيلٌ

الْكَلَامِ

لِأَجْلِ قُرْبِ مَخْدَتِهَا حِينَ يَشْتَدُّ فِي الْعَطَشِ

أَيْهَا الْمَوْتُ كُنْ حَانِيًا وَاتَّظَرْنِي قَلِيلًا... قَلِيلًا

وَدَغْنِي أَحْصَصُ هَذَا الرَّحِيلَ عَلَى عَجَلٍ

سَوْفَ تُدْرِكُ أَنِّي أَخَذْتُ كَمَا يُلَاحِظُ شَرْطُ النَّهَائَةِ

حَتَّى النِّهَايَةِ مُعْتَرِفًا بِالمَجَازِ شَهِيدًا عَلَيْنَا
لَكِنِّي لَا يَبَالُ قَضَى فِي الصَّلَاةِ
سَوْفَ تُنْذِرُكَ حِينَ تَنْهَضُ مِنْ نَوْمِهَا
أَتُنَبِّئُ صِرْتَ أَوْزَكِيَّةً لَمْ تُحَارِبْ كَمَا وَلَا وَتَرَا

فِي الرَّحِيلِ الكَبِيرِ
وَأُنَبِّئُ أَخِيرًا عَبَّرْتُ إِلَى مِخْنَتِي حَامِلًا اسْمَهَا
سَوْفَ تُنْذِرُكَ يَا مَوْتُ... أَمَا أَنَا؟
مَنْ أَنَا؟

لُغَةُ الرِّعَافِ

قِيلَ لِي
هَذِهِ لُغَةٌ صَعْبَةٌ
أَيُّهَا الْبَلَدِيُّ الْأَخِيرُ
تَمَامًا كَلِمَةً أَسْلَفْنَا الْعَابِرِينَ
كَأَنَّكَ تُخْفِي بِخُشُو الْكَلَامِ رَحِيلًا إِلَى أَوَّلِ الْكَوْبِ؟
قُلْتُ،
تَمَامًا.

كَمَا يَأْخُذُ اللَّهُ وَرَقَنَا الْمُنْسَاقِطَ بَيْنَ مُصَادَفَتَيْنِ
وَيَنْفُخُ فِيهَا كِتَابًا مُبِينًا
أَعْتَقُ لِلْجَبْرِ هَذِي الْخُرَافَةُ مُتَمَلِّئًا بِالتَّكْوِصِ
وَأَسْئَلُ الْعَابِرِينَ إِلَى لُغَتِي
لُغَةٌ جَبَّةٌ لَا تَقْلُبُ ذَاكَ الْكِتَابِ
لُغَةٌ مَرَّةٌ لَا تَدُقُّ عَلَى بَابِ ذَاكَ الْعَبَّازِ
لُغَةٌ صَعْبَةٌ تُخْرِجُ الشَّمْسَ مِنْ جُرْحِهَا

عائدا في الطريق إليّ

أشرف الترقيني / شاعر، تونس

عائدا في الطريق إليّ،

نثر شكرت نفسي على كذبتني الصادقة

عثرتُ على أغنيات تنقرها أحلام طفولتي

عثرتُ على غابة من الشجر الأحمر،

فتصبر نايًا، بمضغ الأشجار بين ثوبه ويلقيها

أطيارها جمرات زرقاء مثل نظرة شبقه

ظلالا

شمستها دمة خضراء مثل فكرة إله حزين

على أرض غدي...

قلتُ لنفسي، "يبدو أنني اصطدمت بحلر

طانش لسلفادور دالي"

عثرتُ على أصدقاء يجزون أنهارا على

لكن رب الحكاية واقعني جدًا

أكتافهم

إذن رسمت بطحاء وشارعا بل زقاقا ضيقًا

قالوا، "سنحملها إلى الزهرة التي تحتاجها"

وقلت، "أعود إلى بيتي"

شكرتهم على كنايتهم وقلت، "إنها قلبي"

تبخروا في سماته...

عائدا في الطريق إلى بيتي،

بدلتُ البحر بأنهارهم وطويته داخلي

أضعتُ المسافة و الجهات

قلت ، " أعزفُ حلما و أوثقه بمركز روجي

أنحتسه جيّدا و أمضي طليقا "

لكنني لمرأجد موسيقى في دمي

قلتُ ، " أرسرُ " ، لمرأجد

موسيقى في دمي ...

قلتُ ، " في دمي " و أكنيتُ

عائدا في الطريق إلى أيّ شيءٍ ..

عثرتُ على أسماء تتفاخر مثل البرابيع في

طرقا ت بيضاء

قلتُ ، " أبحث لي عن إسم ، فأعرفني "

لكنني لمرأجدي

لأنهم أنني لستُ سوى إسمٍ كذلك لا أكثر

إسما مفقودا سقطا من خيال إله حزين ...



قصيدتان

ترجمة: عمر العويني/جامعي، تونس

(1)

قصيدة للشاعر الأرجنتيني الكبير خورخي لويس بورخيس

Alhambra

Grata la voz del agua
a quien abrumaron negras arenas,
grato a la mano cóncava
el mármol circular de la columna,
gratos los finos laberintos del agua
entre los limoneros,
grata la música del zéjel,
grato el amor y grata la plegaria
dirigida a un Dios que esté solo,
grato el jazzmín.
Vano el alfanje
ante las largas tanzas de los muchos,
vano ser el mejor.
Grato sentir o presentir, rey doliente,
que tus dulzuras son adioses,
que te será negada la llave,
que la cruz del infiel borrará la luna,
que la tarde que miras es la última.



قصر الحمراء

عذبٌ هو صوتُ المياه
عند أولئك الذين أرقعتهم الرمالُ السوداء،
ومريحٌ هو رُحَامُ الممرود الدائري
حين تلامسه اليدُ المخوفةُ
جذابةٌ هي متاهاتُ الماءِ الرقيقةِ
بين أشجار الليمون،
وعذبةٌ هي موسيقى الرجلِ،
ساحرٌ هو الحب، ومبهجةٌ هي الصلاةُ
للإله وحيد،
لطيفٌ هو زَمَرُ الياسمينِ.
لا جدوى للتسيفِ المقوسِ
أمام كثرةِ الرماح الطويلةِ،
ولا جدوى أن تكون الأفضلُ
[إذا فارقت الجماعة].
أيها الملك العليل،
كم هو مبهجٌ أن نحس أو نتوَسَّسَ
أن وداعتك وداعٌ
وأن المفتاحَ سِيلَبُ منك عمًا قريب
وأن الصليبَ سوف يمحو الهلالَ،
وأن المساء الذي تشاهدُ سيكون الأخير.

(Historia de la noche, 1977)

قصيدة للشاعر والكاتب المكسيكي أوكتايفيو باث

يصف الشاعر في هذه القصيدة «هرات» المدينة الأفغانية ميرزا عدة جوانب من الحضارة الإسلامية المتجذرة فيها مثل المسجد والمآذن والقباب وقبور المتصوفة والشعراء وجمال الطبيعة وبصمات الماضي على جدرانها.

Felicidad en Herat

Vine aquí
como escribo estas líneas,
sin idea fija:
una mezquita azul y verde,
seis minaretes trancos,
dos o tres tumbas,
memorias de un poeta santo,
los nombres de Timur y su linaje

Encontré al viento de los cien días
Todas las noches las cubrió de arena,
acosó mi frente, me quemó los párpados
La madrugada:
dispersión de pájaros
y ese rumor de agua entre piedras
que son los pasos campesinos.
(Pero el agua sabía a polvo.)
Murmulos en el llano,
apariciones
desapariciones,
ocres torbellinos
insubstanciales como mis pensamientos.
Vueitas y vueltas
en un cuarto de hotel o en las colinas:
la tierra un cementerio de camellos
y en mis cavilaciones siempre
los mismos rostros que se desmoronan.



الغبيطة في هَرَات

جئتُ إلى هنا - بدون فكرة ثابتة -
تمامًا كما أكتبُ هذه الأسطرُ :
مسجدٌ أزرقٌ وأخضرٌ
وسِتٌّ مآذنٌ مقطوعةٌ،
وقبران أو ثلاثٌ،
ومذكراتُ شاعرٍ قديمٍ،
وأسماءٌ لثيموزٍ وسلالةٍ.
هنا وجدتُ ريحَ مئة يومٍ
غطتها الليالي بالرمال،
ريحٌ طاردتُ جبينِي وأحرقتُ أجفاني
الفجرُ :
تدثَّتُ العصافيرُ
وخيريرُ الماءِ ذاكَ بين أحجارٍ
هي عَمَاتٌ للمزارعينِ.
(لكنَّ ماءً بطعم الغبارِ)
خريفٌ في السهلِ
ظهورٌ
واختفاءٌ
لزوابعٍ من الوَحْلِ الأحمرِ
وَحْلٍ سطحيٍّ مثل أفكاريِ.
جولاتٌ وجولاتُ
في غرفةٍ فندقٍ أو فوقَ التلالِ :
الأرضُ مقبرةٌ من الأياليِ
وفي تأملاتي، دائمًا،
نفسُ الوجوهِ المتهالكةِ
هل الريحُ سيئةُ الخرابِ،

هو علمي الوحيد؟
التآكل :

Erosiones:

el menos crece más y más.

En la tumba del santo,
hondo en el árbol seco,
clavé un clavo,

no,

como los otros, contra el mal de ojo

contra mí mismo

(Algo dije

palabras que se lleva el viento.)

Una tarde pactaron las alturas

Sin cambiar de lugar

caminaron los chopos.

Soy en los azulejos

súbitas primaveras.

En el Jardín de las Señoras

subí a la cúpula turquesa

Minaretes tatuados de signos

la escritura cúfica, más allá de la letra,

se volvió transparente.

No tuve la visión sin imágenes,

no vi girar las formas hasta desvanecerse

en claridad inmóvil,

el ser ya sin substancia del sufi

No bebí plenitud en el vacío

ni vi las treinta y dos señales

del Bodhisatva cuerpo de diamante.

Vi un cielo azul y todos los azules,

del blanco al verde

todo el abanico de los álamos

y sobre el pino, más aire que pájaro,

el mirto blanquinegro.

هو علمي الوحيد؟

التآكل :

القله في غو مستمر.

في قبر القديس،

في عمق شجرة يابسة،

ثبتت مسماراً،

لا.

مثل الآخرين ضد العين الشريرة:

وضد نفسي.

(قلت في نفسي شيئاً:

كلمات تطير مع الريح)

ذات مساء انتفتحت الرابي.

ودون أن يفتّر مكانه،

مشى الحور الأسود.

شمس على البلاط

وربيع مفاجئ.

في حديقة السيدات

صعدت الى قبة الفيروز.

مأذن موشومة بالعلامات:

وصارت الكتابة الكوفية

وراء الحرف شفافة

انعدمت الزوية في غياب الصور،

كانت الأشكال لا تكاد تشرع في الدوران حتى تتلاشى

في وضوح لا يتحدر،

الكائن الفائق للمجهر الصوفي.

لم أشرب الكمال في الفراغ

كما لم أر العلامات الاثنتين والثلاثين

لجسم الألماس البوديساتفي.

رايت سماء زرقاء وكل الألوان الزرقاء،

من الأبيض إلى الأخضر

ومجموعة كاملة من الحور

وعلى الصنوبر الشحور الأبيض والأسود وهواء أكثر من العاصف،

Vi al mundo reposar en sí mismo.
Vi las apanencias
Y llame a esa media hora:
Perfección de lo Finito.

رَأَيْتُ الْعَالَمَ يَسْتَرِيحُ فَوْقَ ذَاتِهِ.
رَأَيْتُ الْمَظَاهِرَ.
وَسَمَّيْتُ نِصْفَ السَّاعَةِ تِلْكَ:
الْكَمَالَ الْمُتَنَاهِي.



قصر الحمراء

هي قصيدة للكاتب والشاعر الأرجنتيني الكبير خورخي لويس بورخيس (1899-1986) من كتابه «الربيع الليل»، سنة 1977 بدأ في سنة 1930 بعقد قصته حسب حرح في رأسه حتى صدر كتابها وبالرغم من ذلك عمل لمدة تسع سنوات بالكتابة الوطنية كموظف ثم كمدبر لها. كمكث اشغل كأستاذ «الآداب الأميركية بجامعة بوسطن» درس كتب لشعر ثم اللغة العنصرية التي كتبت بها في شهرته. دأب صحت كأحد أفضل كتاب أمريكا اللاتينية منذ استيانتات، كما جعله يحصل على العديد من جوائز أهمها مثل جائزة «أيرفانتس» مناصبه مع الكاتب الإسباني خورخو دياغو. كتب وأصدر أعماله. «أنا لست مفكر ولا دكتور في علم الأخلاق ولكن سأساطع أن أدب أعكس في كتاباتي. تجربتي الخاصة والمنظومة المعروفة للمعروض التي تسميها الفلسفة، في شكل أدب» من أهم كتاباته «الألف» و«قصص خيالية» توفي في صيف سنة 1986

اللعطة في غرناطة

هي قصيدة للشاعر والكاتب المكسيكي أوكتابو بات الحائز على جائزة بوليفر للآداب سنة 1990. ولد في المكسيك سنة 1914 وتوفي بها سنة 1998. هو شاعر وروائي وكاتب مقالات. حيث طبع مجموع ما كتب 27 كتابا منها 12 ديوان شعر و12 أنشاع نثري (مقالات وقصص). من أشهر دواوينه الشعرية «الخربة تحت الكلب»، ومن أشهر رواياته «مناجاة العزلة» و«الزمن المضطرب» تسطر على شعره مواضيع الحب والتمرد والصبر في مصير الإنسان والذين والذين والبنافيرقا. أما في نثره فقد طالع مواضيع التروبولوجية داب العلاقة بالكتب أساسا. بان عدة جوائز من أهمها «جائزة «أيرفانتس» و«جائزة بوليفر للآداب سنة 1990

مارواه شهود عيان من حكايات «مترو الدندان»

عبد الرحمن مجيد الربيعي / روائي عراقي تونسي

1 - الحكاية الأولى

كان يقتحم عربة المترو المكتظة بالراكبين وهو يحمل بيده آلة ضخ الدواء لمرضى الربو ويسمونها التونسيون «الفشاشة».

وكان يتظاهر بحاجة القصوى لاستعمالها حتى يعد عن صدره الاختناق ويتنفس بارتياح، يرفع الآلة المصغرة إلى أعلى ويضغط عليها ليبرهن على أنها فارغة، بعد ذلك يرفع سيابته أمام وجهه وبعد ذلك يهمس باختناق وتأثر ويصوت أقرب إلى الحشرجة : دبنار.

ولكن المتواجدين في المترو لا يبهون به، إذ أنهم يعدون ما يفعله مجرد ابتكار في الاستجداء كانت مألوفة، وقد مرّ بهم حاملو وحاملات وصفات طبية مدعين أنهم لا يملكون ثمن شرائها.

وعندما أصابه اليأس من إقدام أحدهم على منحه الدينار المرجو هبط وهو يتمتم بكلمات لعلها شائتم ثقيلة.

يفادر العربة إلى أخرى والاصرار لا يخفت عنه يحظى بمن يسعفه بالدينار الذي لا يرضى بما هو أقل

عنه

قد رجل غلته سارحا في أفكاره عن عالم المترو وكان يجلس قبالي :

- حتى أديسون يعجز عن اختراع وسائل استجداء كالتي يفعلها هؤلاء !

ولم يكن يتصر من يعلق على ما فاه به فقد كنت شحصباً قد عذرت مكاني شاقاً طريقي نحو الباب استعداداً للنزول ما أن يتوقف المترو.

وبعد أن توقف هبطت فإذا بكتابة خطت بطلاء أسود فوق جدار المحطة الذي واجهني ومرت عيناى على كلماتها التي تقول : (لا للتمتع لا رجوع) في إشارة للحزب الذي كان يتزأه الرئيس المطاح به شعبياً.

2 - الحكاية الثانية :

هي امرأة مربوعة قصيرة، لعلّ وزنها يتجاوز المائتي كيلو غراما، وقد ألفها ركاب المترو رقم 4 فهي تبكر بالمجيء لتطلق حنجرتها الحادة بالاستجداء المكروور المتباكي :

- عاونوا البائس يعاونكم الله !

خيال الروائي الفذ بل شخصية حقيقية عرفتها القاهرة
المزدحمة بالغرباب.

كان الناس غير مباليين بنائها ولا يعيرونها اهتماما،
ولم تتوان عن شق طريقها في زحمة المترو حيث تدفع
الواقفين بكفها وصدورها ومؤخرتها وهي لا تكف
عن اطلاق النداء :

- عاونوني، أم يتامى، يعاونكم الله !

ولم يكن حامد العلواني يعرف أن سنوات مرت
عليها وهي لا تبرح هذا المترو لتستجدي في أماكن
أخرى، رغم أنها أصبحت مكشوفة بدليل هذا الكم
من التعليقات المستنكرة التي تنهال عليها فتفاضى عن
بعضها وترد على الآخر بعدوانية، وبدا أن من النادر
حصولها على ما يتصدق به أحد عليها، صارت تغيب
فترة لكنها لا تلبث أن تعود، وربما ظن البعض أنها
تستغل مترو آخر من تلك التي تمرّ بباب الخضراء مثل
رقم (3) ورقم (5) وقد تذهب إلى ساحة الجمهورية
لتركب مترو رقم (2) باتجاه أريانة، لكن حنينها أبدا
للمترو الأول رقم (4).

مرة سمعت من يقول لها بعد أن ردمته بكفها
الصلب :

- تفصيلين ثلاث نساء لماذا لا تشتغلين شغلة
كرمية، غيرك يكنسن الشوارع وينظفن دورات المياه
ويمسحن بلباط العمارات !

ولكن كلاما كهذا يستفزها حتى قبل أن ترى وجهه
من يطلقه، فهي تراه اعتداء عليها وعلى مهنة احترقتها
واستراتها وصارت خبيرة بها.

وقد لامتها أخيرا سيّدة وقور لم تحتمل اصطدامها
الصخري بها، فصاحت بتأنيب :

- صار لك سنوات تستجدين باليتامى، ألم يكبروا
ويشتغلوا ليربحوك ؟!

فأنهت بالمرأة سبابا، ولم تدرك أنها الشاب كان
يقف بجوارها فما كان منه إلا أن هجم عليها وأخذ

وتظّل تردّد الجملة نفسها طيلة النهار وهي تتغل
كلّما وقف المترو من عربة إلى أخرى، وعندما
تصل إلى محطة باب الخضراء تهبط لتنتظر في الجهة
الأخرى المترو نفسه رقم 4 الذاهب باتجاه منية مروا
بالمحطات المألوفة في خط سيره.

تصعد المترو تعاود نداءها المتوسّل، ولا يتبدّل
شيء في إيقاع يومها، ويبدو وكأن الركاب اليوميين قد
كفوا عن تقديم أي مبلغ مالي لها، ولم يكن يتبدّل إلّا
شيء واحد هو من يرافقها من يتامى الذين تستجدي
باسمهم امرأة تحمل طفلا صغيرا على صدرها، وأخرى
تقود طفلا في الرابعة أو الخامسة من عمره، هؤلاء هم
يتامها الذين تستجدي بهم، ولم يعد صوتها المتوسّل
يؤثر في أحد من الذين ألفوا وجودها، وكأنها جزء من
طقوس ركوب المترو اليومية.

مرة سمعت أحدهم يعلق على صياحها بصوت
وصل إلى أذنيها ولكنها لم ترد عليه :

- هل لديها روضة يتامى ! من أين تأتي هؤلاء
الأطفال ؟

وردّت عليه جارته وهي امرأة خصيصة كانت تلف
رأسها بغطاء أسود مجازاة لما تفعله معظم النساء
الأخريات ومن أعمار مختلفة .

- يقولون أنها تكري هؤلاء الأطفال من أسرهم لقاء
مبلغ مالي !

وهنا تذكر حامد العلواني ما سمعه مرة في القاهرة
بشأن الأطفال الذين يستجدي بهم النسوة حيث يتم
استنجاؤهم من أناس مختصين يجمعونهم من الملاجئ
أو يختطفوهم ويتم حقنهم بمنوم حتى لا يفلت صراخهم
النسوة اللواتي يحملنهم ويدرن بهم في الأسواق وأمام
الجوامع وزحمة المقاهي.

وتلك حكاية مألوفة، ولكن شخصية «زينة» صانع
العاهات التي وثّقها روائيا نجيب محفوظ حيّة في
ذاكرة محبّي أدبه، ولم يكن «زينة» هذا من وحي

يدفعها يديه القويتين وهو يركلها بساقيه ثم انهال على وجهها صفعا حتى أوصلها إلى باب المترو وعندما انفتح في المحطة ركلها على مؤخرتها العجيبة وهو يصرخ بها :

- خنزيرة !

بعد الحادثة تلك التي كان حامد العلواني شاهدا عليها لم يلم أحد من الركاب هذا الشاب على ما فعل انتصارا لكرامة أمه .

غابت ثم عادت بالهمة نفسها وما زالت تطلب بأن يساعد الركاب يتاماها الذين لا يكبرون، لكن أحدا من هؤلاء اليتامى لم يكن معها فلعلها اكتشفت أن المرأة التي هاجمها ابنها كانت على حق، وأن اليتامى لا يند لهم أن يكبروا !

ثم كفت عن المجيء ولم نرها منذ شهر ولم يسأل أحد عن أسباب ذلك وبغياها أخلت المترو لمستجدين آخرين جاؤوا بطرق مختلفة لتجديد طرق الاستجداء هناك من يريد العودة إلى مدينته البعيدة ولكنهم لا يهلك ثمن العودة وهناك من يمد للركاب بطاقة لا أحد يعرف ماذا كتب فيها، لكن تلك المرأة الغالية كانت فريدة هي ويتاماها المتجددون أولئك اليتامى الذين لا يكبرون !

3 - الحكاية الثالثة :

كانت امرأة صغيرة الحجم يخالها من لا يتمتع في ملابسها أنها دون العشرين من عمرها، تشر جسدها الصغير في زحمة المترو وكان حديثها متواصلا مع امرأة أخرى تماثلها في السن لكنها أطول منها قائمة بحيث رفعت يدها ييسر لتمسك بالتوازي الحديدي الذي وضع لمساعدة الركاب الواقفين من جهتي العربة، أما المرأة صغيرة الحجم فكانت تجد صعوبة في الوصول إلى المتوازي مهما حاولت لذا أمسكت بكتف رفيقتها .

ولكنها لا تكف عن المحاولة بين فترة وأخرى وهي

تمط جسدها إلى أعلى وكانت تبسم عندما تعجز عن غايتها ابتسامة امرأة مجهدة، من المؤكد أنها غادرت عملها لتزورها، وسمعتها تقول لصاحبتها :

- لماذا لا يزيد الله في طولي عشرة سنتيمترات ؟ ما ضره لو فعل ذلك ؟

ثم ضحكت وضحكت معها صاحبتها وفكرت بأن أخلي لها مكاتي لتجلس، ولكن رعب الزحام جعلني أوصل جلستي متشبها بالمكان الذي وصلت إليه عندما فتح المترو أبوابه في محطة الأخيرة بساحة برشلونة، كنت أمدد ساقتي وحقيتي في حضني وأنا أطلع إلى الطريق الذي يقطعه المترو الذي يتوقف في محطاته المعروفة التي تكتظ بالركاب المنتظرين صفوفا .

وكان صوت السائق يتردد في كل العربات طالبا من المشبشين بالأبواب أن يتعدوا عنها حتى يستطيع غلقها والتحرك .

- ابعدوا عن الأبواب الله يهديكم، وراها مترو آخر خارج .

وقد يقطر لإعادة ندائه الساخط مرارا ويعض الركاب مازالوا على إصرارهم في محاولة الركوب وجاهنا صوت ضخم :

- والله لا أدعه يمضي إذا لم يتعدوا حتى أركب .

عادت المرأة الصغيرة الحجم لتقول لصاحبتها بعد أن تحرك المترو وقد حولت يدها من كتف صاحبتها لتمسك بوسطها :

- سأزول في باركو لأتي بابني من الروضة ثم أعود لأخذ المترو من جديد، ولا أصل بيتي إلا في حوالي السابعة، وما أن أصل حتى أحتمه وبعد ذلك أقدم له عشاءه !

وأضافت بكثير من التعب :

- أتصدقين أنني لم أشبع من رؤية ابني ؟ أحمله للروضة وهو ما زال يغالب النوم ولا أراه إلا في

- الحق معك، أنا شخصيًا أذهب إلى القيلولة بعد الغداء مباشرة !

وعندما وصل المحطة نهض واقفا قالت له المرأة صغيرة الحجم :

- جريدتك ؟

- غلبها وأجيبني على الاستفتاء بسرعة فمدته محقة الزمن .

وما أن وطأت قدماء أرض المحطة حتى واجهه آخر الشعارات التي غطت على الجدار المواجه له :

- تونس حرة حرة والتجمع على برة

وهو شعار مألوف منذ انتصار الثورة حيث حل حزب التجمع الذي كان يحكم البلاد بقرار قضائي ولكن التجمعيين ذهبوا إلى طريق آخر فبدلا من حزب تجمع واحد شكلوا مجموعة أحزاب كما يذكر المحللون السياسيون بأسماء مختلفة ولكن جذرها التجمعي واحد .

وتنمى كائناتى أكلم نفسي ، ولم أدر أن تتمني كانت مسموعة من الرجل الذي يخطو بجوارى فالتفت إلي مستفهما :

- ماذا قلت ؟

ولم أدر أنا نفسي ماذا قلت ؟ فبماذا أجيبه ؟

4 - الحكاية الرابعة :

ما أن فرغ المقعد المجاور لي في المترو الصباحي المكتظ حتى هبطت عجيبة خرافية ، منتشرة ، فضفاضة ، توقعت أنها وكبرها المترامي بامتداداتها اللحمية لم تعد لصاحبها السيطرة عليها ، أو الإحساس بامتداداتها بدليل أن وفرة منها قد انفرشت على ساقي اليسرى ناعمة وأثينة بالسمنة ، ولكنها ثقيلة تثير التساؤل حول طبيعة الأطعمة التي تجرّها فصارت بهذا الشكل .

ولم تكن جلستها معتدلة ، بل أعطتني نصف ظهرها

المساء ، وما أن يتناول عشاءه حتى يذهب إلى فراشه ؟ وجدت نفسي وكأني قد أصبحت طرفا في هذا الحديث ورفعت عيني باتجاه المرأة صغيرة الحجم وقلت لها بنصح :

- لماذا لا تشاركين في الاستفتاء الذي أعلنت عنه وزارة الوظيفة العمومية عن الدوام الرسمي وكيف يحب الموظفون أن يكون ؟

وأخرج من حقيبتي الصحيفة اليومية التي يحملها ويبحث عن الاعلان فيها ، وقال لها :

- خذها ، واكتبي خيارك على البريد الالكتروني حول ساعات العمل وعدد أيامه ؟

فشكرته وهي تسأل :

- لا بد أنك سمعت حديثنا ؟

رد عليها :

- بالتفصيل .

وضحكت المرأة صغيرة الحجم : « نأكلك إلى أنفاس في العقد الرابع من عمرها ، ورّدد :

- خمسة أيام عمل فقط في الأسبوع ، وما تيسر من عطل رسمية يصبح بإمكانك أن تمضي وقتا أطول مع طفلك ، في الشرق الذي جثت منه يعملون وجبة واحدة فقط ، وينتهي العمل في الثانية ظهرا فيصبح للأنهات متسع يعضيه في الاهتمام بأبنائهن !

وردت صاحبها معلقة :

- هيتا لكم !

ثم أضافت باللهجة المتحيرة نفسها :

- الموظفون يأملون بتحسّن وضعهم بعد الثورة ، والحقبة الثانية من العمل لا معنى لها ، نخرج من الإدارات لنبحث عن «سندويش» نأكله ، وعندما نعود يصيبنا الخمول ولا نفكر إلا في النوم .

و أئدت ما ذهبت إليه :

محطة «سليمان كاهية» يضع الذكورة في اختبار بين التهييج والتخجل من التواجد في الزحمة بين أناس يراقبون بعضهم متلهين لطول الطريق وكثرة التوقف في المحطات، وصياح السائق بالذين يمسكون الأبواب مصرين على الصعود رغم عدم وجود أماكن لهم.

لم تأبه بما فعل امتدادها الأميي بي، ولم أستعد توازني إلا بعد انسحابها لتشق الزحام وخلفها تتدلى إلتها البهية.

قال رجل ربما كان مستغربا من هذه المرأة، وأين كانت ومن أين جاءت ثم تمت:

لا إله إلا الله.

ثم سكت.

«كنت أنا الآخر ساكتا.

وقبله نصف عجيزتها ولأقل من أجل أن أكون دقيق الوصف إلتها التي لا تملك مثيلة لها كل نعاج الحقول.

كانت تدير وجهها باتجاه آخر، وعندما تزحزحت قليلا علني أرى شيئا منها فاكشفت أن كتفها ليستا متناسبتين مع هذا البلا المكتنز في عجيزتها، لعل ما ذهب إليه «برنارد شو» من وفرة في الإنتاج وسوء في التوزيع ينطبق عليها تماما.

ومن المؤكد أيضا أن ما ساح من هذه العجيزة قد انفرش على قاع المترو من الجهة الأخرى.

كانت مستقرة، غير أبهة بما فعلت سخونة اللحم بي لأنها أضاعت الإحساس بها وبما تفعله امتداداتها بمن يجد نفسه تحت ضغطها الهائل العريك المشير والمقرف في الآن نفسه.

كان ارتجاج اللحم مع حركة المترو الصاعد نحو

في حدائق دجلة: « شهرزاد » تشتهي عودة الليالي

حياة الزايس / كاتبة، نوس

شارع الشعراء والعشاق كما كان يسمى : قلب بغداد السبعينيات التابض بالعشق والشعر والأنس والطرب والفرح والسرور والسمرة... تشتهي لو تعود بها الحكاية إلى جسد الليالي، بعد أن ملّت الهجرة خارج الحكاية، معلنةً بزوال الليالي. تبحث الآن عن غواية جديدة نميش على وقعها، وجود متفرد لجوهرها الأنثوي الاستثنائي. تبحث في عيون حفيداتها عن بداية جديدة للخلاص من صمتها الذي طال. تبحث عن الدهشة في روح أهل هذا الزمان وهي التي تعرف أكثر من غيرها أن وجوداً بلا دهشة هو هوة وسقوط في الفراغ.

لأجل عيون «شهرزاد» ملأت جذبي طفولتي حكايات ووعدها منذ صغري أن أملاً بدوري الدنيّا حكايا . خاصة بعد تلك الليلة التي وضعت رأسي على ركبتيها وهي تهددني لأنام وتحكي لي حكاية فاطمة ومحمد بن السلطان... فأخذها النوم وهي في عز الحكاية ولم تقف بعدها أبداً... إليها سأواصل بقية الحكاية التي لن تنتهي لأنني سأنام مثلها في عز الحكاية... وقد كتبت لها هذا الإهداء في روايتي «عشتار» فيما بعد، لأن عشتار أكثر الآلهة انتشاراً هي أسطورة متجددة عبر الزمان أيضاً...

بدأت الحكاية من بغداد، على شاطئ دجلة بالذات عند نصب شهرزاد وشهريار الناهض كشاهد أبدي على شهوة الفن للحياة وشهوة الحكاية للتجدد... حيث تقف شهرزاد قبالة شهريار: شامخة كخجلة بغدادية، ملكة تمسك صولجان الكلمة بيدها وتبيض على أسرار الحرف الوهاج وتعلمنا أسرار الليالي في مقاومة شهوة الموت عند مليكها شهريار. وتبحث كل يوم جديدة كما أرادها الفنان التحات محمد غني حكمت (الذي أقام النصب في منتصف السبعينات): واقفة غير راکعة أمام شهريار الحاكم بأمره، المتكى على أركبته، ظهره إلى النهر وعيناها إلى شهرزاد وشهرزاد عيناها إلى النهر يركض الموح بخيالها من دهشة إلى دهشة لا تنتهي...

شهرزاد التي ملأت الدنيا حكايات وأثنت ذاكرتنا ووجداننا بقصص عالم عجائبي تفردت وحدها دون نساء الأرض بابتكاره: عن التاريخ القديم وأخبار الملوك والسلاطين والإنس والجن والإنسان والحيوان واللعنصرى والشطار والحكماء والأطباء والأبطال ورجال الدين والدنيا والخير والشر...

واقفة الآن بحدائق دجلة بقلب شارع أبو نؤاس أو

هناك في ليالي بغداد ومن نصب شهرزاد عرف القلم
طريقه إلى النشر .

كنت أحرر النصوص والمقالات والحوارات
باللَّيل وأخذها إلى الجريدة بالنَّهار إلى «دار الجماهير
للصحافة» حيث مجلة «ألف ياء» وجريدة «الجمهورية»
اللتين احتضنتا بداياتي ثم «أفاق عربية» ومجلة «فنون»
فيما بعد... ربما تشجيعا لطالبة مهووسة بالكتابة
والأدب والصحافة تنتمي إلى قسم الفلسفة في كلية
الآداب بجامعة بغداد . في تلك السنوات ما بين 78
إلى 1982 .

كنت أوّل تونسية تدخل قسم الفلسفة في بغداد .
كما أفادتني سكرتيرة قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة
بغداد وهي تسجل اسمي... كنت أنظر إلى أصابعها
تتحرك بالقلم وتخط سطورا وترسم خطوطا معلقة
كمزاة تلك أسرار حروف مقفلة وترسم لي قدرا جديدا
ومنعرجا تاريخيا في حياتي لم تكن تعني نهاية بقدر
ما أنا مقفلة بروح المغامرة والبهمة من كوكب جديد .

في أوائل الثمانينيات كنا مجموعة طلاب عرب ببغداد :
تونسيين وسوريين (للاجئين في بغداد حينها) ولسانيين
ومصريين وفلسطينيين ومغاربة وسودانيين... تلافنا
«أقسامنا الداخلية» من شدة الحر بمنطقة «الوزيرية»
كل ليلة إلى نسائم شاطئ دجلة بكونرنيش أبي نواس،
خاصة أواخر السنة الدراسية حيث يشتد الحر في
شهرَي أيار ويونيو وحيث يحلو السهر والسمر على
شاطئ دجلة... شارع أبو نواس الطافح بجموع
العائلات العراقية والسياح الأجانب الذين يحبون
الرحلات النهرية خاصة، تتأرجح بها القوارب على
سطح الماء النابض بالحس والحياة تحت ضوء القمر
الساھر معنا... وكثيرا ما كنا نصادف أساتذتنا وغيرنا
من الطلبة وبعض الشعراء والإعلاميين والسياسيين
والمثقفين... ويجترنا الحديث إلى نقاشات ساخنة
تحول حديقة الشاطئ إلى صالون سياسي أدبي شعري
ثقافي، لولا همسة الموج تجذبنا لتذكرنا بأن
ليل أبي نواس هو ليل طرب أيضا وأصوات تصدح

بالشجن العراقي... وتختلط أغاني ناظم الغزالي
وزهور حسين بأغاني أم كلثوم وأغاني الأعراس...
بينما تتعالى قربنا ضحكات الأطفال ومرحهم بين
المراجيح. ولمعان عيون العشاق تطلّز قصائد الغزل
تحت ضوء القمر. بينما تتمايل الزوارق مع النسيم
مبحرة بأصواتها كأنها اللؤلؤ المتورّد أخذت راكبيها في
نزهة مائية.

وأبرز ما في هذا الشارع سلسلة المقاهي والمطاعم
الشعبية التي تقع على طول ضفة النهر ورائحة السمك
المسكوف تملأ المكان وأفضل الأسماك النهرية التي
شهرت بها بغداد كالشُّبْر والكُطَان والبني الذي يتم
صيده مباشرة من قبل صيادي منطقة الكرادة القريبة من
شارع أبو نواس، والكباب العراقي والذي يقدم ساخنا
مع الخبز البغدادي الخارج من التنور توّأ...

كان شاطئ دجلة مؤثرا أيضا بمقاعد خشبية مستطيلة
أمام شاشات تلفزيونية كبيرة تتعلّق حولها العائلات كأنهم
في بيوتهم. وطاولات فردية عليها لامبات مضيئة ينكبّ
عليها بعض الطلبة للمراجعة خاصة وقت الامتحانات.

أما مجموعتنا فكانا نأخذ زائدا معنا لنفترش الرمل
على ضفاف دجلة مباشرة قرابة المي تسامر ونتناقش
وتتجادل ونغني ونديكع العتابا والميجانا... أحيانا
حتى الفجر حيث نشهد طلوع الشمس من وراء النهر
ونتتظر مقاهي الصباح حتى تفتح لنشرب استكانات
(كؤوس) الشاي المعطر بالهيل، قبل أن نعود إلى
أقسامنا الداخلية وأحيانا إلى محاضراتنا الصباحية وقد
بدأت الدروس تخف بعكم نهاية السنة.

كان ليل دجلة ليل حب وأس وطرب ومرح وجدّ
وهزل وجدل طافحا بأموّاج الناس راصدا حقيقيا لبض
الهدير الليالي لبغداد خاصة وقت الاحتفالات ومصاحبة
الفرق الغنائية في المواسم والأعياد.

يحرصه تمثال أبو نواس يرنو من بعيد، بيده كأسه
الشهير، الطافح شيقا وعشقا، الناهل من كل منع الحياة
على اختلافها، لشاعر خالد لن يموت حتى لو كسر

أم أنك سكت على كثير من الأسرار بفعل المحرم
واللامباح لا يفعل قدوم الصباح . أم أنك كنت تستعطين
خطاب الملك الذكر شهريار وتعيدين على مسامحه ما
يشتهي أن يسمعه وجعلت تاريخ نساء الشرق جلّه تاريخ
عشق وغدر وخيانات؟
وواجهتني شهرزاد بذات الليلة :

«و أنتنّ كاتبات هذا الزمان هل رويتنّ كل الحكاية
عندما يتعلق الأمر بسيرتكنّ الذاتية خاصة أم أنكنّ تمتنّ
كلّ ليلة بغصّة الكلمات؟» .

الأصوليون يده والكأس بالذات، بعد أن أبدع في
تصميمه الفنان إسماعيل فتاح الترك في العام 1972 .

أما أنا فقد كنت كثيرا ما انسحب إلى موعدي
السريّ . . . أسير مع حافة النهر حافية القدمين أتلفذ
بمياهه الباردة تحت انعكاسات الأغصاء الملونة للحدايق
الغناء .

حتى أصل إلى شهرزاد التي تنتظرنني لتتجاوز
وتتجادل حول ما روت لنا وما سنروي لقدنا . وفي ليلة
واجهتها «هل رويت كل الحكاية يا شهرزاد ؟»



نصوص

عبد الفتاح بن حمودة / كاتب تونس

لكن لماذا كانت أصواتك زرقاء كلها ؟! لماذا كانت
زرقاء إلى حدّ ملموس وأعمى ؟! الباردة فقط أدركت
خرافات الأرض، فمثلي أيتها الوردة الخالصة طائر
فوق الصدفة !

طائر لا بحث الضجيج المسائي وهتاف المناديل
الزرقاء العائنة من البحر، طائر يحبّ الضجيج الصباحي
وهتاف المناديل الزرقاء الذاهبة إلى البحر، لا يحبّ
سلام العجايز. طائر يحفظ الآيات القديمة للشمس،
يتمتم بها في الزّرع ثم يغتسل في نهر اسمه المحبّات
الخالصة الغضة !

وحيث أجلس في المساء في بحبوحة رجل غطاء
الماء تماما، أرسم صراخ الأقدام، أقدام الآخرين
المائلة، أكوّن بها نجومات مثمة بأحزان الليل ثم لا
شيء آخر. سيقان متورّمة في الماء من أثر اللوعة،
مناديل مهتأة للتعلّق، شفاة بغايا مغروسات في
الاسفلت، نباح عجالات في آخره الليل، بساط منتم
لكلّ هذه الكلمات التي تحيا .

نادني إذا واجعلي أصابعي بيضاء إلى أبعد حدّ في
الأرض وحنانهم يحتم عليها احتساء الزّرع الدّافئة .

(1)

مناديلُ معلقة

أكوام لحم على الزّمال البيضاء وطيرٌ سحريٌّ مألوفٌ
أمكنة سهلة لا تشي بأية ضراوة لربيع أو عوازل الأمكنة
خيوط رقيقة مثل مواليد الفجر. هكذا يجب ما كان
وأكثر من ذلك ما سيكون : رياح شمالية شرسة وقطّاع
نجم. الليل : حيث تلد الفجائع شجرات حمراء،
حيث الخطوات المملأى بعقب الوردة. حيث الأقمار
البيضاء والزّرقاء في قلبي تماما. حيث مجاهل الرّغبة
وجمالها وجلالها، حيث الأحلام الصّغيرة تجد مقاعد
في الأمطار.

لم أكن حزينا هذا اليوم، كنت رقيق اليدين
أغني للأعشاب النّائمة أسفل كلّ قمر، كنت أتلّس
الأعشاب للأزوردية بعيني الصّغيرتين. أتلّسها
بعيدا بأصواتي، ألتصصها بينما النهار يعدّب قلبي
بضوئه.

البارحة كما لو كنت أسفل الجحيم، سلّمت على
وردة صغيرة جدًا : إنّي أسمع كلماتك على الوردة،

(2)

أطلس

للشَّمس البحريّة نكهة امرأة تهجر بيتها بلا أمل في الرّجوع . للشّماء هيئة امرأة بريّة تقتل بحنّوها الكامل . صوتها يروّض الرّعد ووجهها يوقظ المطر . يجعله ، عندما يرغب في ذلك ، يمشي على النّين ، وأحياناً أخرى على واحدة فقط . تلك الخبطة ، القمر الذي يتدحرج مقطوع الأطراف والنساء البحريّات يجلسن بإسمه وردات أو عالياً ضوء .

للشَّمس البحريّة أن ترمي السّماء المنحوسة بالحصى وتندثر بأنافة المشهد . هذه البربريّة لها طفل يصطاد الأفق بشبكة دموعه ويعطر خطواته . البربريّة تفكّك خلايلها ، تجلس وتشم رائحة قدميها كي لا تستسلم للنّوم . حتّى التجاعيد التي ترونها ، ليست كذلك ، هي الوشم الأزرق ، الوشم الأوّل لمياه بربريّة ، شجرتها ليست عانساً ، وكلماتها ليست كلمات التّهلّ التي تهجّج تحت أرجل الحصان .

تعرف وردة الثلج القصب الذي يتحدّد على المقاعد ليتأكّل مثل قمع نهديها أو مغالِق رغيّتها . تعرف الوردة المشاعل التي ترقص في بحيرة الدّمع . لبحرها نوافذ وكتب وأصوات ومصايح نقرأ كتاب الرّمل وغيره من الكواكب وحاجرها يتجنّب فيها حصى الحزّيات الصّباحيّة لمشية التّماع . . .

- ماذا تفعل الوردة أو بحيرة الدّمع الشّكري بين الشّاعر والشّمس ؟

- تتمنّم الرّباب ، تفصل الرّيح وتمحو تجاعيدنا بالأمطار والخمرة والرّغبة المطلقة في المضاجعة والتكاثّر .

- ماذا فعلت فراشات رفرفت على يديّ قبل أن تحترق ؟

- قبّلنّهما بانتظام خرافيّ .

هكذا ، عندما ترون قوس قزح يتساقط شعره ويهرم ، انسوا كيف ومن أين يتدنّى . . .

هكذا أيضاً ، دائماً للتّهارة قميص يمزّقه اللّيل ، للملائكة سرطانات مذعورة ، سمكات تقتلها رماح الرّغبة ، أو بلورات مكسورة بعناية . . في حين لا تزال النّجوم الأخرى التي بقيت في حناجرنا ، تنهادى وتبحث عن عمل آخر ، حروفه الموج . إنّها لا تبحث عن نشيد أو أغنية بل عن ذيل مقطوع لحصان بحريّ أو بريّ . . لا فرق . . الأحصنة القديمة تصهل ونحن نقطع ذيولها لأنّها لا تمجّنا . في هذا الأطلس شجر يتبادل العصافير ونوافذ تحفل بفجر آخر . اليد البيضاء فجّرها كلمات تتبلل بالصّوّ . تخلع الرّؤوس كالمقصان ، والجوارب العاشقة تلبسها وقتما تشاء . الرّيد يتحوّل غالباً إلى رعد والفيجة تتحوّل إلى فراشات . عاعة النّجمة تتحوّل إلى زهرة أو قُبلة أو غماسة لأجمل عامرة على الإطلاق .

- ماذا تريدن منّا ؟

ما أروع ذلكم النّوافذ الصّغيرة التي خرجت منها العصافير !

أغصان خضرها تفكّ أزوارها ، تمرّز أهدابها من الدّمع وتستسلم لنوم آخر . تخرج من شمس البحر آلاف الشّفاء وآلاف الأسنان . لثوبها اللّحمي هدير تغتسل فيه ، ولأصابعها ذئاب فضيّة نأس بها .

لتكن الكلمات أسلحاً وضجيجاً عائماً والكتابة امرأة لم يتدوّعها أحد ، أو امرأة أخرى مألوفة من كثرة الوله ! لا فرق . .

لم تعد ترى ، بدأت ترى أصواتها الآن . أسألوها من هي . أهمسوا لها . هل التّقينا حقّاً مرّات تحت الأمطار . ها هي تنهض أسماءً أخرى للأنهار والصّوّ . . تجمع بريد عظام اللّيل وتلقيه خواتم وأساور .

- لماذا كنت جميلة ؟

- لأنّ السفينة هي التي تراك، لا الموجة .

حَبَّتَانِ صَغِيرَتَانِ طَائِرَتَانِ فَوْقَ جَدْرَانِ اللَّيْلِ .

نافِذَتَانِ تَبَادُلَانِ المِياه والأشْعرَة ، الأصابع
والمناديل ، المحار والفضة ، الأزرق وسواه ، الوضوح
وغموضه .

هو : باسمك أشعل خطوات ألف امرأة في الشارع .
باسمك أركب حصاني المرمي وأخيظ وسادة
صهيل .

باسمك أبني قرى من الأعشاب والحلازين الأليفة
على الضفاف .

باسمك نساء كثيرات بعباءاتهن الشتوية ينظرن إلى
أصابعي المقطوعة بالقوة .

باسمك يخرج صيادو المحار بمعاولهم وفواتيسهم
وأسنانهم البيضاء .

باسمك أقم في صيف بارد وأتمم بالنجوم .

باسمك أهرز سيقا في عيني لتسقط أزهار صغيرة
وفرشات حكي .

باسمك أفلل ما بوسع فراشة أن تفعله .

هي : باسمك أخرج الهواء والسلاسل وأعد لك آنية
من الطفال والبنائيج .

باسمي تدخل حانات الليل لتجمع دموع الأصدقاء .

باسمك أنام في شجرة وأتغطى بالفضلات والطيور
والأمطار والبروق .

باسمي تضع طائرة الذكريات في كأس خطير .

باسمك أصنع امرأة بمياه أخرى وأمس أوراق
العالم .

باسمي ترابي الدّيدان الصّغيرة الخضراء في الأفواه .

قولوا للشمس إذا أن تعبر حياة يديها وهي تستقبل
همس الأشجار ورسائل المحبين والعشاق . قولوا لها
أن تنشق وجهها على نحو آخر أكثر إلحاحا من عواء ذئاب
الليل في غابات الثلج . . . قولوا لها كوني عطرا آخر
لمغامرة الحكي حتى تصير الأرض نافذة تتسع لعينيها
وأهدابها . . تعرف الشمس محارات البحر وقناديل
الليل . تعرف سكاكين القمر وطراوة أفخاذها . تعرف
السنة النباتات وشفاه الأزهار .

اتجلت الغيوم . انهمرت الأمطار في أمكنة أخرى .
صارت غرفة الصباح الضيقة بملايين التوافذ .

هاهي المصافير تهاجر باستمرار أيتها الشمس ! ولم
تعد خائفة مرتعدة طوال الليل .

(3)

أكوان عائمة

[إلى عبد الواحد السويح ولىلى الجزيري]

يد بيضاء على قلبها ونجمة خضراء على يديه .

هكذا، غيمتان ممطرتان تنزلتان من جبل آخر في
الصباح . سوف يمسك بأصابعها . ها هي، ها هو
ييكى كأنما شجرة تحترق داخل طفلين خائفين . سوف
تمسك بزجاجه المكسور لتصنع طائرة ورقية، وردة أو
هومة عصفور مبتل .

هو : الكلمات نساؤه والحروف أجنحته .

هي : كلماته فرسي البيضاء وكلماتي غبار ليل
قديم .

باسمك أمسك امرأة مجنونة من شعرها بكلمات خفيفة .

باسمي تجمع الحروف من الزمال وتضيء متاعه الليل .

(4)

آلة تسجيل

هكذا، هكذا أيها الزفاق :

- اقطعوا صلتكم بالأشجار الخائفة .

- لا تثقوا بالخنازير التي تملأ البيوت كل يوم .

«هكذا، هكذا، إلى أن يتكسر القلم عند الكتابة» (1)
أيها الزفاق .

- كل بيوت هذا المكان مملوءة بالزواجر الشنة

- ثمة آلاف الكلمات التي تنبعث هذا اليوم من أفواه قدرة وذوقية ترتبص بأصابعكم الجليمة وأيديكم الجلدية في الأثير .

إلى أين تذهب الوردة ؟ إلى أين يذهب نصها ؟

تلك أسئلة قدرة فيما يخيل إليكم طبعاً آسي كتلة كثيفة ناعمة عاجرة عن إضمام شفتي وتلمظ آخر / أول قطرات الليل : «الابيض الأول» و«الافتتاحي المذهل» (2) .

انظروا ملياً أيها الزفاق : أنا أحبكم كثيراً ، لذلك لا تتوقفوا عن الوشاية بأصابعي . أنا حارح القمر أصلاً فوق هذه الأرض المدهشة . فوق القمر ، لا . . . لا . . . تحت القمر قليل . لذلك لا تبحثوا عن نعمة لقطع مؤخرتي بغطاءة . اقطعوا مؤخرة الشاعر كما ينبغي ثم استمتعوا بتفسيد الأزهار في مكان آخر . انظروا ملياً أيها الزفاق : الأعالي منحوسة ولقطة فلا تنظروا إليها . انظروا فقط إلى مؤخرة الشاعر وهي تهتز .

الأزهار التي نزلت من مؤخرة الشاعر، تلك التي قطعتموها في الصباح الباكر (في الفجر أو ربما هو كذلك) هي نفسها تلك الأزهار التي شقت طريقها جيداً . صار لها قم مفتوح أشبه بمقار طرقي . لها عيون صغيرة وخياشيم بينما أجنحة صغيرة في ذيلها اللامعة . . . إنها تنفس (تنفقه) في الأسفل . . . تنظر إلى ديدان الضوء التي وضعوها (هم، لا أعرفهم) فوق تلك الأسلاك الحديدية . . . كل أسلاكهم (هم) في شكل معقدات ، لذلك تسبح الأزهار بلا هودة في ضجيج الأسافل الممتع . . . أولئك الذين لا ينظرون إلى الينابيع الواقعة تبتخر بلا انتظام تحت الشرفات في المساء .

القطة جائعة بانتظام خرافي وهي لا تعرف أنَّ الذئقات الستة التي مرّت بعدها (وربما قبلها بكثير) هي غبار تلك الانفعالات التي حدثت بين الشمس والبحر . كلهم باستثناء القطة الأولى ، تلك الجائعة بانتظام خرافي ، نقلوا بنبأوة كلمات أصلية من معجم سقوط الاقمار .

الوردة (ميكاكيات الرقبة) المحركة للمستهنزين الجدد هي نفسها التي كانوا يجهلونها ويخافون منها . هي نفسها التي يشدقون بها هذا اليوم دون حياة . لقد نزعتم تلك الكلمات البيضاء سراويلهم وراء الأشجار ، وعندما أطلوا هاتفين واضعين سراويلهم فوق أيديهم هاتفين مهللين : لقد نزعنا سراويلنا تحت الأشجار لنغتسل منها (لنغسلها) وهامي ببيامها الساخنة فوق رؤوسنا !

هي نفسها تلك . . . تلك اللعطة الكبيرة التي حدثت وراء أعيننا ، أمامها وخلفها تماماً جزاء سقوط دائرة ضوء حارقة في قطعة قماش باردة وطرية . . .

أيها الشعاع الملكوتي : شعاع الكذب والتسخرية والمجاملة وأكل الخبز بأحزان الآخرين ، يا شعاع القنارات والتنانة . أيها الخنازير الكبيرة والصغيرة التي تملأ الأثير بالمخاط والمني والقيح والقطران . .

اهدؤوا قليلا أيها الرفاق : ثمة موكب ملكي يمر . .
لذلك انتبهوا ولا تصفّوا، حيث أياديكم مقطوعة من
أكثر ملايين التصنيفات اللأوردية للرتين العادي .
أيتها الرصاصات البنية، أيتها الخازير مرة أخرى،
انتهي إلى الرصاص البدائي . . لم يعد ثمة رصاص
أحير أيها الرفاق . .

(1) أبو حيان التوحيدي.

(2) الشاعر الإسباني «أنجيل غارثيا لوبيث».

قصص قصيرة جداً

إلهام عبد الكريم / قاصة وروائية، العراق

حيرة

امرأة نحيلة ملفعة بسواد عيائها الكالح تعطي حماماً رمادي اللون، تدور به بين البيوت، تجمع فضلات الطعام وكسر الخبز اليابس وما تجود به السيوف من نفود أو ملايس. أمر بها أو تمرّ بي في رولتي وعولتي ومثل كل مرة أراها تتأبني الحيرة إذ تنظير صورتها وصورة حمامها فتلوح لي وقد غدت سمينة تنوء بجسدها الثقيل الذي لا يحتمله الحيوان فتظل سائرة طوال الوقت إلى جانبه بينما يبدو حمامها الأبيض راضياً تماماً. هل أنا بحاجة إلى مزيد من ذكاء لأحزر أن هناك امرأتين وحمارين ؟

ريافة

تطايّر زجاج النافذة هنا وهناك وصار شظايا مدببة النهايات كأنصال سكاكين مشحونة. الرجل الذي طيرت عقله المفاجأة القاتلة هذه شعر بسعادة غامرة، سعادة أن يخرج سالماً من تحت هذا المطر البلوري المخيف، وإذ اطمأنّ إلى أنه لم يصب بأذى ولو بسيط، ففكر ملياً وقرر أن يجمع الكسر كلها ويقوم

بريافتها، وراح يخيّلها إلى بعضها متبعماً خراطم تلتماها وتكسراتها. حين انتهى من عمله شعر بروعة الزجاجة التي صارت أجمل لوح ملون بدمائه التي أسالها وغز الأبرة التي رافق جروح البلور الحزين !

تريص

أضربت الدجاجة التزقة عن الطعام، لم يعد يغريها شيء كي تعاود أكل الخضار التي ترميها إليها ربّة البيت كل يوم. الدجاجة برزت رفضها ذلك بأنها شعرت بتغير طعمها عما كانت تعرفه من قبل، وهي تدري أن المواد الكيميائية والمعدلات الوراثية من يقف وراء هذه المشكلة. المرأة خافت على دجاجتها من الهلاك، فرمت إليها رزاً يابساً. رقصت الدجاجة وراحت تنقر الحب وهي تقاقر منشة إلا أن عصفوراً على غصن الشجرة تريض بها، نزل ليشاركها وليمتها، الدجاجة نفرت. العصفور صار بين رجلها يدور معها حيث تدور منشغلة بالبحث عنه ولا تراه، وهو يواصل التقاط حبات الرز بلذّة حتى أتى عليها كلها!

انتظار

ظَلَّ مستراً مرة، وغائياً أخرى، وهي الحاضرة بقوة، انتظرت طويلاً أن يسكب السكوت ذهبي في رقة روحها وثنايا عقلها ليبدأ قصة الكلام بصمت مستمر، ذلك هو ضميرها !

أمومة

رَنَ هاتفها، كان الرقم مجهولاً، وعلى غير عاداتها ردت. جاءها صوته رخيماً مفعماً بالرجولة، حيّاه وقال لها كيف حالك يا أمي ؟ !

انتابها سهوم، والمتصل على الجانب الآخر يواصل مناداتها ، أنت معي يا أمي ؟ حاولت أن تقول له إنها ليست أمه إلا أن قلبها لم يطاوعها وانعقد لسانها وماقالته له لا يعدو الحقيقة الرقم خطأ يا إني.

ظننت أن الحكاية انتهت، إلا أنه عاد ليطلبها في اليوم التالي وفي الساعة نفسها. هي لم تلبّ إلا التي هاتفها فيها ولم تتوقف عند الكلام الذي تقوله له أو ما يقوله لها، فكل ما تريده الآن ألا يمرّ يوم دون أن تطمئنّ عليه، بعدما صاراً أمّاً وإبنها !

شظايا وجه

الطائرات فوق تواصل القصف وهي في بيتها تلوذ بالزوايا باحثة عن مكان آمن.

وإذ انتهى كل شيء، راحت تلملم شظايا وجهها من على زجاج النوافذ المحطمة !

عزف أخير

وحدها أدركت أن شفتيه المنفرجتين لم تطلقا صرخة مستغيث خائف من موت راح يسجبه نحو الغياب، بل إنها كانتا تعزفان على نايه الحزين لحن وداعه الشجي الأخير !

حالمان

وكأنها تسير في حلم جميل وقطرات ماء دافئة تتدرج على خصلات شعرها وكنتها. وهي تواصل طريقها قدماً يتكاثر الضباب الغيشي حولها. لاحت لها الكاد مظلة موقف الباص فسعت للوقوف تحتها. على بعد خطوات منها وقف رجل حالم مثلها، وفي نشوة طفولية سألت : أهذا مطر أم ماذا ؟

وهو مأخوذ بجمالها، أجابها بصوت أسكرته اللحظة الحالية : لن نعرف حقيقته ما لم نسر تحته وكفانا متعاقبتان !

حطّت كفّها على يده، تسرّب دفؤه اللذيذ إليها وهي منحنه شيئاً من برد أطفأ احتراقه ومضيا سوياً دون أن يلحظا أن شمساً ولدت للفرّ ستبدّد الضباب عمّا قريب !

سؤال

يرون الرجل إلى تابوت خشبي وضع على الرصيف، وهو بحث حياءً قدماً وكان ريحاً عاتية تدفع به بعناد تجاهه. تساءل: سيحمل من إلى مثواه الأخير؟

وكان السؤال لم يكن كافياً لانتابته نوبة من حيرة وراح يفكر، هذا الصندوق الضيق كيف يتسع للمسلمين والضعيف بالوقت عينه ؟

الرجل الذي لم يجه أحد عن تساؤلاته وجد نفسه داخل الصندوق مستلقياً باسترخاء تام وما لبث أن أغمض عينيه وانزلق في نفق العدم ولم يبق في مدى سمعه غير قول أحد الواقفين :

كيف عرف أن التابوت له دون غيره ؟

توابل هندية

وحيد جداً تقبله الأيام كيفما شاءت. لا يفكر كيف، بل لا يعرف وسيلة يتخلص بها من فراغ حياته الذي صار أثقل من قدرته على الاحتمال. لا يجد في بيته

دفعاً ولا في طريقه أنيساً يبدد وحشته وكأن الدنيا خلت من الناس أجمعين .

وكان عندما يداخمه الجوع، يشتري شيئاً بسيطاً ويزوي في المقعد البعيد لا يرى أحداً ولا أحد يراه .
انتابه الأسى وراح يلوم نفسه : الإنسان هو ما يختاره وما يكون عليه .

شعر بحاجة إلى أن يبدأ بفعل شيء، أي شيء يحسه بوجوده، وأن رغباته هي رغبات رجل يحب الحياة وإن كانت هي لا تحبه !

اغتسل ولبس ملابس مكرية واختار مطعماً جيداً .
رَحِب به النادل وأجلسه في مكان نظيف ووضع أمامه المقبلات ثم مدَّ إليه قائمة الطعام ليختار منها ما طاب له . هو لم يلتَ نظرة عليها فقد حسم اختياره مسبقاً .
تهياً النادل ليكتب، وهو صار يُملئ عليه طلبه بثقة عالية :
- أريد امرأة بنكهة التوابل الهندية !

شهقة عالية

في كل مرة تلقيه، تأمل أن يكون قد تعطر بالعطر الثمين الذي أهدهت إياه في مناسبة عزيزة عليهما . كانت تجلس صامتة، تغمض عينيها برفق وتطلق العنان لأنفها الحساس ليلتقط رائحته التي ملأت أنفاسها منذ أن تشمتت في المتجر وحتى هذه اللحظة، وسرعان ما تسلس اليأس إليها، تصاب بالخذلان وتواصل الاستغراب، ذلك أنها سمعت شهقته العالية ورأت كيف ضمَّ هديتها إلى صدره وهو يشكرها مرات ومرات .

من ذا الذي سيخبرها أنه أدخر عطرها الغالي لمواعيده مع المرأة الثانية ؟

لغة الحب

عرف أنها لا تملك القدرة على النطق إلا أن ذلك لم ينل من وهج الجمرة التي أشعلت قلبه لحظة إذ رآها في المرة الأولى وتأكد بشكل لا لس فيه من ثبات حبه لها فيما بعد .

المرأة التي شعرت بامتياز أن يحبها رجل مثله صارت تبحث عن أي شيء يظهر له شغفها به وتعاطف عاطفتها فراحت تحوم حوله تواصل الكلام بدسمة غير مفهومة، وهو الذي يعرف جيداً حدى أسباب ماتفعله، ومع أن دواخله رقصت فرحاً إلا أن دسمتها صارت من أسباب برمه وضيق صدره وصداحه .

خشي أن يتفقم الأمر لذا فكر بشيء ما يتخذ حبه . أمسك بها ووضع كفه على فمها كي تسكت قليلاً، وما أن فعلت حتى طلب منها أن تنظر إلى عينيها، وإشارة معبرة من يده وتمتعة غير مسموعة من شفثية أدركت أن الحب لا يحتاج إلى لغة منطوقة مسموعة !

الهرّ يكلمها

نظرت إلى الهرّ فأعجبها اكتناز وجهه وكثافة شعره مشثي اللون . كان ينظر أمامه بعينين ضيقهما النعاس وأشعة الشمس التي نهضت بجبروت حرارتها بشكل مبكر . قلبت له في سُرّها إلى ماذا تنظر أيها الماكرو، أمو صيد تمش ؟ همهم القط وتلمط ولحس شفثية وكأنه أجابها، وهي بدا لها أنها فهمت فاستدارت لثري حمامة جميلة تلعب على مقربة منه . ضاق صدرها وحاولت أن تنبها إلى الخطر المحقق بها إلا أنه حلّوها، بل قال لها لا تفعلين وإلا أعمش وجهك ! لم تصدق هي ما بدا لها أنه وهم من صنع خيالها لذا خلعت خطوة واحدة باتجاه الحمامة، عند ذلك حدث شيء سريع ومباغت . كان الهرّ على بعد خطوات منها والخبية تلوح على ملامحه، أما هي فراحت تمسح جراح وجهها النازفة غير مبالية مادامت الحمامة قد حلقت بأمان !

أبداً ما حييت !

سألها : ماذا لو مت قبلك، هل ستحيين أحداً آخر بعدي ؟

غاص قلبها وسال دمع عينيها وراحت تمطره بقلباتها وهي تردد لن يكون في حياتي سواك أبداً .

وبعد أن هدا روعها سألتها السؤال نفسه فاحتضنها
وهمس لها: أبداً ما حيت !

حين صارت حياته كثية من دونها، قرر أن يبحث
عن امرأة أخرى تلد وحشة أيامه وتملا بيته دفءاً ناسياً
أو متناسياً وعداً كان قد قطعه منذ حين !

ليست لديها حديقة

وهي تحب الورود

ليست لديها حديقة كي تزرع فيها ما تشاء من
الورود التي تحبها، وفي السوق رأت عشرات البسطات
والمحلات التي تبيع الفواكه والخضروات نفسها دون
أن يفكر أصحابها بشيء آخر لا يبيعهم غيرهم . ستفكر
على أحدهم أن يبيع الورود إلى جانب بضاعته . أسرت
بذلك إلى من تصورت أنه سيفهمها إلا أنه تفهقه عالياً
وقال لها : ياسيدي لا يحب أحدنا أن يوصف بالجنون
أو البطر !

أحدهم !

قال للمرأة الجالسة في الباص إلى جواره : إنَّ
العالم مليء بالمجانين !

حدّثت به ملياً وأومات برأسها : نعم أنا أصدقك .

قال لها وكيف لك أن تصدقي ما أقوله وأنت لا
تعرفين من أكون ؟

أجابته : الأمر لا يحتاج إلى أدلة أو براهين، ذلك
إنني أتحدث إلى أحدهم الآن !

صدمة

شعرت بصدمة قاسية وهي تلتقي للمرة الأولى
بعد فراق طويل، لم يكن هو الرجل الذي عاش في
خيالها تلك الأعوام الماضية . إنه آخر تماماً برغم كونه
ليس وجهه الذي تعرفه ولم تره إلا في مناماتها السعيدة .

كان بعيداً عن جوهره الذي صنعه خيالها بمسافة فلكية !

أنهت اللقاء وعادت إلى بيتها بشعور المهزوم في
معركة سهلة وراحت تفكر في أحوالها وأحواله وهي
تسأل : أهو فحّ بواقعيته ومباشرتها أم أن خيالها هو من
جنى عليه إذ أراد له مكاناً عالياً وقلباً دافئاً وعاطفة متقدة
لا تنطفئ جمرتها المقدمة ؟

حين عاودها الحنين إليه لجأت إلى خيالها ثانية لعلّه
يُعيد تشكيله ويقدمه إليها في نقطة وسط إلا أن ذلك لم
يتحقق، فهو لم يعد غير ظل يامت لا ملامح له، راح
ينأى عن مدار رؤيتها في شبه إعلان عن نهاية القصة
بموت الحلم !

كابوسها

مشت بخطوات بطيئة وهي تتوقع ظهوره بين لحظة
وأخرى، سيمسك برفقتها ويواصل الصراخ طالباً
حمايتها منهم ! وهي ستطلب منه أن يرخي يديه لأنها
تخشى من الملامح، وسيضغط بدوره أكثر حتى تفر
الدموع من عينيها فتتمسك بكل ما لديها من قوة لتجد
نفسها في فراشها ! ذلك هو كابوسها الذي باتت على
يقين من أنه سيحدث في يقظتها يوماً ما .

بدون عناء

اعتادت أن تتلقى كلمات التشجيع مع كل لقمة
تأكلها، وهي قليلة الشهية، ولأنها لا تريد خسارة هذا
الشيء الذي يسعدّها، راحت تدس الطعام في فم لعبتها
دون أن يلمح أحد ما تفعل، شاعرة بالشبع التام دون
عناء يذكر، من كلمة «أحسنت» التي تمنحها بها أمها !

أعراف

تعلم أن كلاهما يحبها وأن حب الطفولة غير قابل
للنسيان، وهي بينهما ستبقى واقفة على الأعراف لا
تدري من منهما جنتها ومن منهما نارها .

شكرا أنستي

عزاس سليمان / كاتب تونس

تدرك حينما أن لا ميبيل إلى أن تبدأ عملك قبل أن
ينصم إليك رملوك ولكنك تبتكر إليه وتظل تعيش الانتظار
حائقا على نفسك الأمانة بالتذكير، وعلى ساعة دماغك
المعززة دائما على أن تسبق المواعيد المتعارف عليها.
يقال لك إن طائرنتك ستقلع في تمام الرابعة عصرا
وتفتر ذلك مرارا على تذكرك بوضوح ولكن قوة ما
تدفعك إلى أن تكون بالمطار قبل موعدك ذلك بساعات
طويلة.

داه لا دواء له.

طبع لم تستطع أن تتلاواه.

كثيرون من أهلك وأصدقائك يحسدونك عليه
ويرونه ميزة فيك، فيما آخرون يلومونك عليه ويرون
الأمر مضحكة للوقت وتعكيرا لمزاج الآخرين وضربا
من الشذوذ.

محفظتك التي تحوي أوراق هويتك وكتابا وكششا
وقارورة ماء وأقراص صداع وضمتها بين ظهرك وظهر
المقعد الأخضر الطويل وحقيبتك أحكمت لف سابقك
حولها.

وصدت محطة القطار باكرا.

باكرا جدّا.

قبل موعد الانطلاق بثلاث ساعات كاملة

وقبل أن يفتح قاطع التذاكر شباكّة.

وقبل أن يبدأ في التوافد على المكان المسافرون.

لم يكن في كلّ المحطة وساحتها إلّاك.

هكذا أنت.

أو أنت هكذا دائما.

أو تلك هي إحدى عاداتك السيئة.

أو ذلك عيب فيك لم تستطع أن تتجاوزه.

تدرك جيّدا أن الإدارة التي ستقضي منها شأنك تفتح
أبوابها في تمام الثامنة والتصف صباحا غير أنك تصل
إليها قبل ذلك بساعة على الأقل، وتظل طوال وقت
الانتظار تذرر ساحتها جيئة وذهابا ملتفتا من حين لحين
إلى بابها الكبير وإلى شبائبيكها الكثير متوقفا دائما أن
يكون كلّ من يمرّ أمامها واحدا من موظفيها جاء ليشرح
في وجهك الباب.

وظللت تقرأ مواعيد انطلاق ووصول القطارات على
السبورة المقابلة

الأدب والسياسة وستؤكد لهما أن هذه الفرصة لا تتوفر
دائما ولا تتكرر أبدا.

بدا لك دفاعك خاويا.

بدا لك فاقدا لكل تأثير على هذين الشابين اللذين
يدو آههما ندرا حياتهما للعيش بالسرقة والترفيه بالتهب
والمسرة بمتاع الغير.

ثم ارتفعت درجة خوفك عندما اقترب منك الإثنان
وعيناهما على جيوبك...

أحاطا بك... فأنكمت.

لم يكن بحوزتك... كأس شاي مثلا فتعرضه
عليهما... ولم تكن لسوء الحظ مدتخا إذا لوضعت
سحارك بين شفاههم.

قوات الوقت في معصمك ثم أسرع تدس يدك في
جيبك مخافة أن يتغطف إلى ساعتك أحدهما.

دبت يدك إلى جيبك الآخر تخرج منه جوالك ثم
سرعت ما أعينك إلى مخبئه مخافة أن يخطفه منك
واحد من هذين المحيطين بك القابضين على أنفاسك.

رأيت الذي على يمينك يلتفت وراءك.

ورأيت الذي على يسارك يرسل عينيه إلى حقيبتك
وإلى ذبورك واصفرارك وارتعاشك.

ورأيتهما معا يتبادلان نظرات فهمت منها أن ساعة
الهجوم عليك وعلى أمتعتك قد أزفت.

الساعة كانت الخامسة عصرا.

وقطارك الذي لم يصل بعد سينطلق نحو العاصمة
بعد التاسعة بربع ساعة.

والمحطة خاوية.

والشبابيك مغلقة.

لا عون تنظيف جاء لإفراغ الحاويات ومسح
الأرضية.

كنت هكذا... تقلب عينيك بين السبورة اللامعة
تقرأ فيها المواعيد وساعتك تتفقد فيها تقدم الوقت...
كنت هكذا عندما قطع عليك وحدتك في المحطة
الواسعة شابين دخلا يتأبطان ذراعي بعضهما ويرفعان
أصواتهما بكلام كالغناء.

... نظرا إليك... إلى حقيبتك بين سائيك...
إلى محفطتك وراء ظهرك... إلى جيوبك... إلى
بدلتك وربطة عنقك... قرأ على وجهك خوفك
ووحديتك وقلقك...

لا أحد منهما ألقى عليك التحية.

دفعك حذرك الذي تحول إلى ملح إلى أن تحييهما
بصوت مسموع واضح محتيا رأسك وبسما ولكتهما
لم يهتما بذلك.

وعادت عيناهما تحطآن على أنفائك المحفطتك
وحقيبتك...

انكمت وتصبعت المسكنة ضاغطا بكفتيك على
ظهر المقعد الخشبي الأخضر وبسائيك على الحقيبة
وبدا خيالك يستعد لإطلاق عبارات وجمل دفاع
ستحتاجها إن هم بك الإثنان أو أحدهما.

ستقول لهما :

"ليس في الحقيبة سوى بدلة وأدوات نظافة وبضع
كتب وأدوية رأس ومعدة وأرق وليس في المحفظة غير
ماء وقلم وأوراق شخصية..."

وستحاول أن تهشج بالبكاء.

ستقول لهما إن أصرا عليك وارتعدت أطرافك من
عضلاتهما المتينة والشر الذي في صوتهما ونظراتهما
أنك تمطي القطار إلى العاصمة لتطير منها إلى بلد
عربي تحضر فيه ممثلا عن المثقفين ملتقى عربيا حول

نظرات يقول فيها كل واحد لصاحبه : انظر إلى باب الدّخول.

تبعث إشارتهما والنفت أنت أيضا إلى الباب ف... زال خوفك بمجرد ما وقفت عينك على القادم

زال كلّ الخوف الذي كان فيك .

فرجت ساقيك ،

وأرحت محفظتك من ضغط كتفيك ،

وتركت جوالك يرتع في جيبيك بل إنك أخرجهت وبدأت تقلبه بين يديك وتبتسم .

تركك الاثنان وهما يتسلمان أيضا وأسرها في اتجاه الفتاة القادمة يتوّدان إليها ويعرضان عليها حمل حقائبها . . . ويستقبلانها بلطف مبالغ فيه .

نهضت من مكانك الذي كدت تلتصق به خوفا ، وأتجهت أنت أيضا إليها ومددت إليها يدك وأنت تقول :

شكرا أيتها

لا عون أمن جاء يتفقد المكان وما فيه ومن فيه .

لا موظف من جماعة المحطة فتح شبّاكه أو أعلن عن وجوده وراءه .

لا مسافر آخر مصاب بداء التّكبير جاء يجرّ حقيقته ويبتظر معك الساعات الطّوال موعد انطلاق القطار .

لا بائع متجول جاء يعرض بضاعته .

لا

لا

لا

تفقدت جوالك وضغطت على محفظتك وزدت من لفّ ساقيك حول الحقيبة ثم رفعت رأسك تجيل عينيك بين الاثنين .

كانت عيناها تتبادلان نظرات أخرى !!!

نظرات جديدة !!!

نظرات مختلفة !!!

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم ع. م. م.

والكاتبة باحثة وناقدة جادة رغم أنها مقلّة ولكنها ساهمت من خلال عملها كمتفقدّة للغة العربية في المدارس الثانوية بتأليف عدد من الكتب المبرمجة في الدراسة السوية

فُهِت في كتابها الجديد هذا لمثل ما ذهب إليه عدد من القهّاد العرب الذين عتوا بدراسة السجن السياسي والقمع السلطوي الذي تعيشه جل البلدان العربية. وتذكر بشكل خاص د. سمر رويحي القيصّل الناقّد السوري. فالقمع هو المزدهر والذي قامت ثورات وانتفاضات عديدة من أجل إيقافه ، ولكنه مازال حتى يومنا هذا ، يخفت هنا ويزداد هناك.

توقفت مّنية قارة بيبان عند عدد من الأعمال الروائية التي نشرت في السنوات الأخيرة التي أعقبت الثورة بشكل خاص. وهي روايات متفاوتة الأهمية لكن ما عنى الكاتبة منها موضوعها الذي يندرج تحت هذا العنوان الدقيق «القمع».

تهدي كتابها (لى نجمتين أضاءتا الدرب إلى نوال وحنان) وهما ابتاعها. بعده يأتي تصدير برآيين لادوار الخراط و أوكافيويثات. حيث ورد في قول الثاني ما نصه « (إن الشعراء والروائيين والمفكرين ليسوا أنبياء ولا يعرفون صورة المستقبل. ولكن الكثير منهم قد غاصوا إلى أعماق الإنسان. وهناك في تلك الأعماق

«رواية القمع في تونس»
لمنية قارة بيبان (تونس)



صدر للباحثة التونسية مّنية قارة بيبان كتابها النقدي الثاني المعنون «رواية القمع في تونس». وكان قد صدر لها قبله كتاب مكرّس للمسرحي السوري سعد الله ونوس عنوانه «مغامرة الكتابة في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس».

أما رواية رشيدة الشارني « تراتيل لألامها » فقد اكتفت الباحثة بوضع عنوان الرواية عنواناً للفصل وهذا مأخذ بالتأكيد في تأليف نقدي.

وأخر فصول الكتاب كرسه لرواية «برج الرومي» لسمير ساسي تحت عنوان (برج الرومي: أبواب الموت/من عذابات القبر إلى آفاق النشور) - كتبت الباحثة في الهامش اسم المؤلف خطأ إذ ذكرت أنه (علي ساسي). والمقال هذا نشرته أيضا مجلة الحياة الثقافية في العدد السابق.

خلاصة نقول إننا أمام كتاب نقدي غاية في الجدية والتعامل المحب مع نصوص روائية تونسية متفائلة الأهمية- كما ذكرنا - انتظمت كلها تحت عنوان (القمع). وأن المكتبة النقدية بحاجة إليه بعد أن هاجرت جل الدراسات المنشورة لمساءلة نصوص غير تونسية.

جاء الكتاب في 194 صفحة من القطع المتوسط - منشورات (نقوش عربية) تونس 2014.

« هواء سبّى السمعة » ليوسف خديم الله (تونس)



بدأ بيت الشعر التونسي توجهها جديداً يتمثل في نشر بعض الأعمال الشعرية الطليعية لشباب الشعراء

يكن سر البعث الذي يجب التقيب عنه). لعلها أرادت أن تقول لنا بأنها نعتت عن (القمع) كمشارك تتوحد فيه عدد من الأعمال الروائية التونسية.

كتبت الباحثة (على سبيل التقديم) مدخلا لكتابتها. ومما أوردهت بقولها : (إن رواية القمع تتطلع أن تمارس حريتها في التقاط المشهد العدائي في عالمنا المعاصر، رهانها تقليم مخالب القمع والاحتجاج عليه. وتوفر الرواية مجالا رحبا لممارسة هذا الفعل المتمرد على الأنساق والقيود بتشكيلها الروائي وما تبنيه من عوالم تخيلية، وما ترسمه من تناقضات وتعقيدات في علاقة الذات بذاتها وبالعالم، قد تحررها من حالات الزيف ومن سطوة الموضوعات المحاصرة للفرد والجماعة.

ولعلها أرادت في مجموع فصول كتابها أن تجيب على التساؤلات الأخيرة في مقدمتها وهي : (هل استطاعت رواية القمع أن ترسم ملامح حقيقة ما، وأن تحت علاقة الفرد بذاته وبالعالم، وإلى أي حد حقق التخييل الوظيفية المزودة للخطاب كشفاً وتحويلاً، كشفاً لما استتر من الملامح المجهولة والمنسية، وجنفاً على لمحيص الظواهر ومساءلة السلوكات والخطابات ؟) .

أما الروايات التي شكلت موضوع البحث فقد أفردت لكل واحدة منها فصلا وهي:

«آخر الرعية... آخر الاستبداد» والرواية لأبي بكر العيادي. ثم تتحول إلى رواية تونسية أخرى هي دروب الفرار لحفيظة قارة يبين عنوانها « دروب الفرار دروب المواجهة».

وتفرد فصلا لرواية الراحل رضوان الكوني تحت عنوان «عبد المساعيد: لعبة الأجسام/ لعبة الكلام» وتتوقف عند عمل روائي تونسي من أعمال القاص والروائي الناصر التومي «رجل الأعاصير» وعنوان الفصل (رجل الأعاصير أو الكتابة مقاومة للسنين).

وللمحمد الجابلي أفردت فصلا عن روايته « أبناء السحاب» وعنوان الفصل الذي سبق لمجلة «الحياة الثقافية» نشره (أبناء السحاب: أوهام الخلاص وتحرير الذات).

التونسيين في انتظار أن يستكمل هذا المشروع بمشروع آخر هو مجلة البيت وقد علمنا أنها الآن تحت الطبع.

وبين إصدارات بيت الشعر ديوان للشاعر يوسف خديم الله المَعْنُون « هواء سَيِّئ السمعة » الذي يُهديه إلى الشاعر التونسي الراحل منور صمداح بقوله (إلى منور صمداح) كما يتصدر الديوان مقتطف من سان جون بيرس من (توليفة خاصة) تقول :

(سَمِينَا، أَيْتَهَا السَّعَادَة

لم نكن جُبنَاء

فعلنا ما نستطيع)

هذا الشاعر يمثل اشتغالا شعريا منفردا فيه من الغرابة بقدر ما فيه من الوحشية وعدم التردد من انتهاك وقار اللغة. شَخَّصْنَا هذا فيه منذ سنوات عندما اطلعنا على نصوصه حيث عنت « الحياة الثقافية » في نشر شيء من عطاياه كما أتذكر وربما صفحات من جريدة « الصحافة » أيام كان لها ملحق ثقافي جاد مليء.

وقد أقدم بيت الشعر التونسي على نشر عمله هذا « هواء سَيِّئ السمعة » تحويرا من عنوان مجموعة الروائي الكبير نجيب محفوظ « بيت سَيِّئ السمعة » كما يتبادر للذهن عند القراءة الأولى للعنوان ولكنه أثر استبدال المرأة بـ «هواء» وكيف يكون (سَيِّئ السمعة » وأَيَّ هواء ؟ هذا ما أراده الشاعر فكان له ما أراد.

لنقرأ :

(ي / خ

شاعر سابق

سبقت زملائي اللاحقين أيضا إلى قلم الرقيب ذلك القارئ المتعجل لشاعر متمهل مثلي).

ديوان كأنه يحمل متضجرات لغوية استعارة من لغة الإعلام اليومي، وتتطلب قراءته الكثير من (التمهّل) للتلذذ بطعم القصائد ومضغها بشهية.

هذا نص (سياحة داخلية) كاملا :

(هنا

كلما حاولت أن ...

ترتدّ يدي

وعصافيرُ تَقَرُّ بأَقْفَاصِهَا،

فأمدُّ ساقِي في فَخٍّ

لاقتناصِ الأحذية.

هنا

هناك

كم حاولتُ أن...)

لن يكون الشاعر حداثيا لكتابته قصيدة الشر بل حدائته تختزنها مديات اشتغاله التي يذهب إليها ناسفا كل المسلمات. وهذا ما فعله يوسف خديم الله في ديوانه هذا. وكأنه أراد أن يستكمل دخوله الغريب لعالم الشعر والنثر بالتعريف الذي كتبه عن نفسه في آخر الديوان مثل قوله :

(لم ينشأ بشأه أدبية ميكرة ، ولم يكتب الشعر منذ نعومة أظفاره.

لم يعرف له ولع خاص بالفنون التشكيلية تحديدا ولا هوس بالشعر والرحلات على النفقة الخاصة طبعا.

لم يُساهم في بحث نواد أو تسيير جمعيات أدبية أو تنشيطها أو ما شاكل.

لم يُكرِّم ولم يُوسِّم لا من جهات رسمية أو شريفة أو مشهورة.

لا شيء لديه في انتظار الطبع

هو فقط شاعر سابق

من تونس الشقيقة).

جاء الديوان في 80 صفحة من القطع المتوسط - منشورات بيت الشعر (تونس) بدعم من المندوبية الجهوية للثقافة بتونس - سنة النشر 2014.

« كنت أعمى » لهدى أشكناني (الكويت)



عناوينها تنتمي إلى عالم متكامل نسج بلغة بسيطة إن لم أقل بأن الشاعرة فعلت هذا لكون اللغة لعبتها، لا تخشاه بل تعمل على تطويعها بنزق ولا مبالاة مع أن الوعي بها غير غائب.

هذا نص يحمل عنوان «ارتطام» :

(يحدث أن تقرأ لقاسم حداد « عندما رأسك في طريق واسمك في طريق أخرى ».

و كأبله تتحسس موضع رأسك

فتكتشف أن كائننا آخر قد حلّ محله

ثم تنظر في المرأة،

ولأنك تجهل مكانه الصحيح

تسير بلا طريق ولا انعطاف

ها قد ضيعت الدرب الذي قطعتة فلن تعود... .

وحده الخوف من يعرف أن يجمعكما... .)

ليتها استبدلت (أن) بـ (كيف) لتكون الصيغة (وحده الخوف من يعرف كيف يجمعكما).

في الديوان قد تمضي الشاعرة في اختصار نصها إلى جملة واحدة فقط مثل نصّ (العمى) ليكون : (بدان ترسمان عيني في هواء يتبع طريق هاوية...).

ديوان طريق، مبشر، يقدم لنا الكثير من مآلات قصيدة النثر العربية التي ذهبت بعيدا في تجريبيتها.

صدر الديوان من منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت) - سنة النشر 2013.

« أقباس من شعر الثورة »

لمحمد البدوي ونجاة المازني (تونس)

صدر الجزء الثاني من ديوان شعر الثورة من منشورات البدوي للنشر والتوزيع بعد أن صدر جزؤه الأول من منشورات اتحاد الكتاب التونسيين.

صوت شعري من الكويت تعرفنا عليه وعلى صاحبه من خلال حضورها المهرجان الشعري بنابل وقد حضرت وهي تحمل معها نسخا من ديوانها «كنت أعمى» عنوان موجه للمخاطب وليس على لسان المتكلمة حيث وضعت الفتحة على التاء بشكل واضح.

والشاعرة من الجيل الشاب إذ أنها تبت في نبذة عن سيرتها مولودة عام 1986 ، وتمارس مهنة الصحافة، وقد صدر لها قبل ديوانها هذا ديوان بعنوان « سماء تبحث عن غطاء» وتحديدا عام 2011 عن دار الغارون - بيروت.

معظم قصائد ديوانها الجديد تنتمي إلى عالم قصيدة «الومضة» الشائعة بين الشعراء العرب الشباب ولها ما يوازيها في الكتابة السردية بـ «القصة القصيرة جدا».

لغة الشاعرة صافية وعملية تذهب بها إلى غايتها دون التعكز على أي ثروة وفضفضة لفظية، ولذا لن نستغرب عندما نجد الديوان يضم بين دفتيه 53 نصا رغم أن عدد صفحاته 58 صفحة فقط من القطع المتوسط.

هذا الديوان يقرأ كاملا لأن نصوصه وإن اختلفت

أسلوب آخر ولم نقص إلا النصوص التي لم ترتق إلى مستوى الحدث فكانت القصائد صدى لتعدد التجارب وتنوعها، فبعض النصوص وفيه لبحور الخليل وأخرى أثر أصحابها موازين الشعر الحر. في حين تحررت قصائد أخرى متبينة أنماط كتابة حديثة. وفي هذا الاختلاف تكامل يثري الرصيد الوطني).

وأضاف : (وستذكر الأجيال القادمة قصائد هذه المرحلة بكل ما يميزها من بصمات مرجعية وفنية، فتألفت كل الفضاءات التي كانت مهدا لثورة الشعب فترددت أسماء القصرين وسيدي بوزيد وتالة ومدين وتوزر والكاف والقيروان... إلخ).

متوصلا للقول : (كان الوطن أجمل قصيدة تغنوا بها جميعا).

د. البدوي في مقدمته هذه متفائل جدا لمستقبل الشعر وليس لحاضره ومنحاز إلى القصائد التي انتقاها وضمها إلى هذا الديوان.

من المتعذر جدا إيراد نص لشاعر دون غيره فهم كثر. ولكننا نورد أسماء لبعض الشعراء الذين ضم الديوان قصائدهم أمثال: جلال باباي / زبيدة بشير/ حسن بن عبدالله/ مجدي بن عيسى/ فاطمة بن فضيلة/ مسعودة بويكر/ عامر بوعزة/ كمال بوعجيبة/ جمال الجلاصي/ بسمة الحذيري/ سلوى الرايحي/ علياء رحيم/ يوسف رزوقة/ نصر سامي/ سمير السحيمي/ شكري السلطاني/ لطفى الشابي/ نزار شقرون/ محمد عمار شعابنة/ بحري العرفاوي/ إيمان عمارة/ محمد الغزي/ مولدي فروج/ عبد الله مالك القاسمي/ علالة الفني/ نجاة المازني وغيرهم.

جاء الديوان في 298 صفحة من القطع المتوسط - منشورات البدوي للنشر والتوزيع (تونس) سنة النشر 2014.

يحمل هذا الجزء عنوان « أقباس من شعر الثورة » الذي جمعه وقدم له د. محمد البدوي والشاعرة نجاة المازني. وتحت العنوان الرئيسي ورد عنوان شارح ثان « مختارات مما قاله الشعراء التونسيون في الثورة ».

ورد في الإهداء قول المؤلفين (إلى أرواح الشهداء الذين عبدوا بدمائهم الزكية دروب الخلاص. فكانت الثورة وكانت الحرية. إلى الذين يؤمنون بحدائق تونس القائمة على التنوع والاختلاف والتكامل ويعملون بإخلاص كل في ميدانه لتحقيق هذا المشروع).



بعد مقدمة الناشر يتوقع نجاة المازني تأتي مقدمة الناقد د. محمد البدوي المعنونة « وطن القصيدة وقصيدة الوطن ».

وقد ذكر د. محمد البدوي موضحاً طبيعة اختياراته القصائد بقوله : (ولم نتصير في هذا الديوان لنمط شعري أو أسلوب في الكتابة على حساب نمط أو